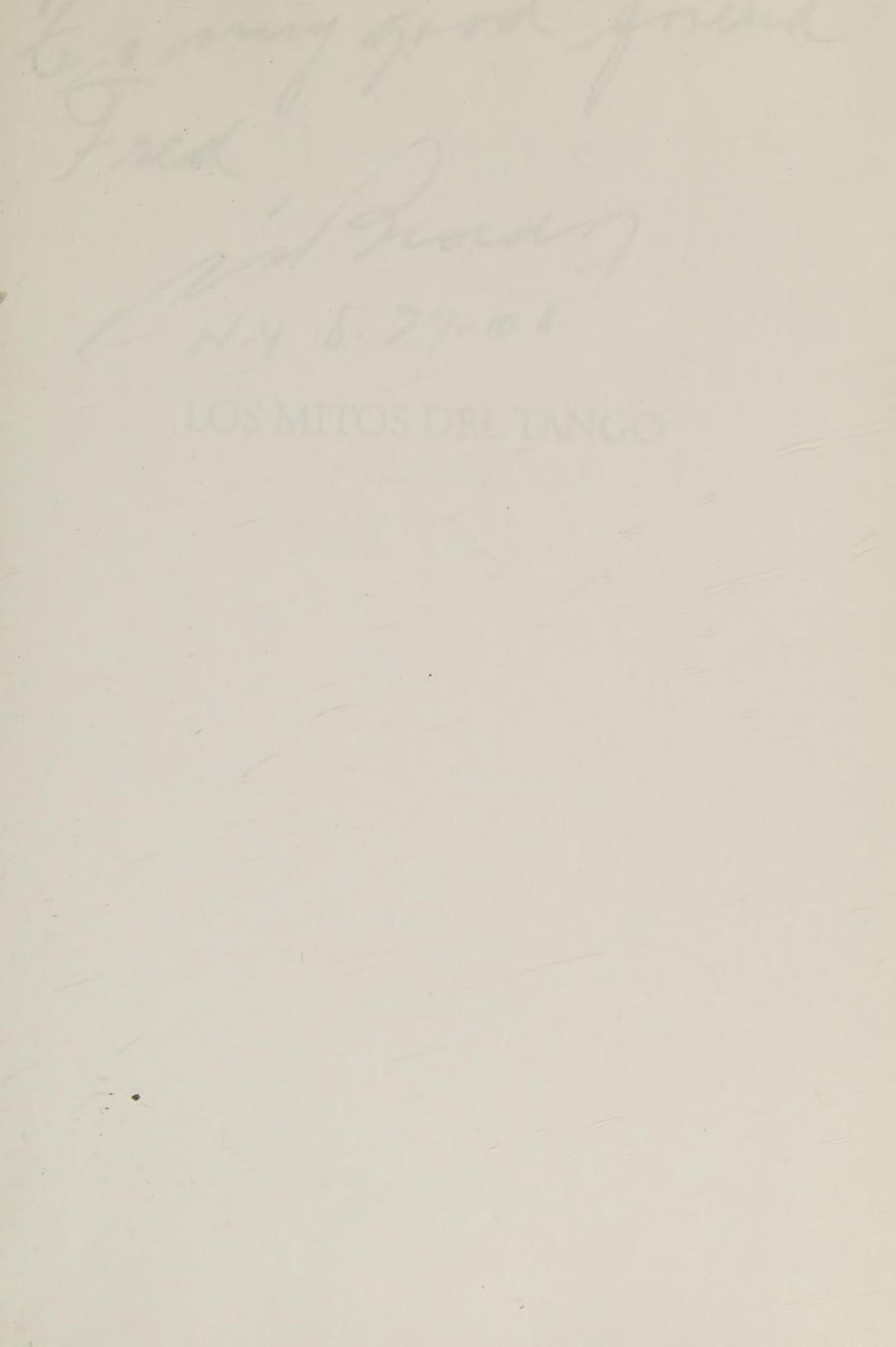
Los mitos del TANGO

Mario Broeders

Prólogo de José Gobello





LOS MITOS DEL TANGO

to my good friend
Fred

[illegible]
N.Y 8.27-08

LOS MITOS DEL TANGO

MARIO BROEDERS

LOS MITOS DEL TANGO



Broeders, Mario
Los mitos del tango / Mario Broeders ; con prólogo de José Gobello. - 1a ed. - Buenos Aires : Corregidor, 2008.
112 p. ; 20x14 cm.

ISBN 978-950-05-1772-0

1. Tango. I. Gobello, José, prolog. II: Título
CDD 788.188

Diseño de tapa:
Departamento de Arte

Todos los derechos reservados

© Ediciones Corregidor, 2007
Rodríguez Peña 452 (C1020ADJ) Bs. As.
Web site: www.corregidor.com
e-mail: corregidor@corregidor.com
Hecho el depósito que marca la ley 11.723
ISBN 978-950-05-1772-0
Impreso en Buenos Aires - Argentina

Este libro no puede ser reproducido total ni parcialmente en ninguna forma ni por ningún medio o procedimiento, sea reprográfico, fotocopia, microfilmación, mimeógrafo o cualquier otro sistema mecánico, fotoquímico, electrónico, informático, magnético, electroóptico, etc. Cualquier reproducción sin el permiso previo por escrito de la editorial viola derechos reservados, es ilegal y constituye un delito.

Para José Gobello,
a quien me une, entre otras cosas, el Tango[*]

[*] Parafraseando una dedicatoria de José Gobello al autor.

Brondelo, Mario
[illegible] / Mario Brondelo ; con prólogo de José Gobello. - 1a ed. - Buenos Aires : Corregidor, [illegible]
[illegible]

ISBN [illegible]

1. Tango I. Gobello, José, prolog. II. Título
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Todos los derechos reservados

© Ediciones Corregidor, [illegible]
[illegible]
[illegible]
e-mail: corregidor@[illegible]
Hecho el depósito que marca la ley [illegible]
I.S.B.N. [illegible]
Impreso en Buenos Aires - Argentina

[illegible]

PRÓLOGO

La bibliografía del tango promete ser infinita. Comenzó, tal vez, con el artículo de Viejo Tanguero publicado en 1913 en la *Crítica* de Botana y, por cierto, aún no ha concluido, aunque podría decirse que en todo este largo lapso no hizo más que llover sobre mojado. Si bien se mira, acerca del tango se dice poco y se repite mucho. Desde hace décadas seguimos leyendo las mismas cosas que no siempre están escritas en el mejor estilo. A veces piensa uno que el tango tiene derecho a que se lo estudie con pensamiento original y se lo explique con prosa clara y si es posible elegante. Una y otra cosa se encontrarán en este volumen que le consagra alguien que es a la vez músico y pensador. No siempre los músicos han escrito sobre sus propias experiencias que, cualesquiera fueren sus méritos, siempre resulta enriquecedoras. Lo hace ahora Mario Broeders y su trabajo, si no suple la carencia, la disminuye, sí, notablemente.

Broeders, que se resiste a poner sus huellas sobre otras huellas, se ha propuesto denunciar a los que llama los mitos del tango. El mito, en la acepción con que Broeders utiliza esta palabra –que no es unívoca– es precisamente un producto de la repetición. Se dice por ejemplo que el tango comenzó bailándose en pareja unisex, masculina por supuesto. Nadie –o muy pocos que es lo mismo que nadie– ha ido más allá de repetir este enunciado sin mayor preocupación por probar su veracidad. Y ha quedado entonces como certeza irrefutable la misoginia de los compadritos. No es este el asunto específico sometido por Broeders a sus reflexiones. Simplemente lo presento como ejemplo porque entre las muchas tonterías que uno ha debido escuchar es la más tonta.

No creo que a estas alturas el mero dato o la simple verificación textual sirvan para mucho cuando de estas cosas se trata. No sólo buceando en añosas crónicas y en documentos olvidados se puede lograr la imagen cabal del tango. Por supuesto la investigación es indispensable, pero la reflexión no lo es menos. En todo caso una investigación sin reflexión es tan vana como la reflexión monda y lironda que desdeña descender alguna vez a la categoría zoológica de rata de biblioteca. Creo que también la pituitaria de Broeders ha percibido el polvo de los archivos, pero lo que más me impresiona de su tarea es el empeño en repensar el tango, en no dar nada por sabido; la disposición con que se acerca a los conocimientos como si necesitara aprenderlos nuevamente desde el abc, pero sobre todo de comprenderlos, de someterlos al análisis. Y como no hay ningún conocimiento agotado, siempre nace de su empeño algo nuevo que aportar.

No sé si, como dicen algunos, al tango se lo estudia más que se lo baila, se lo tañe o se lo canta. En realidad observo cierta tendencia a afrontar su examen como si se tratara de una autopsia. Pero es que las constantes resurrecciones del tango –hoy en los contracantos de De Caro, mañana en la voz de Gardel, una y otra vez en las piernas de Simarra, de Madero y del Cachafaz, al cabo de empecinadas rutinas en el bandoneón de Piazzolla– están mostrando que sus muertes han sido falsas, que no han pasado de recursos dialécticos y que el tango está allí, vivito y coleando, y ofreciendo a la avidez del investigador y a la calma no exenta de pasión de los estudiosos una suma inagotable de interrogantes para contestar y de contradicciones para desentrañar. Siempre me gusta repetir, parafraseando a Horacio Salgán, que todos los tangos son el tango. Agregaría que todas las rosas son la rosa y recordando a Juan Ramón, añadiría aún algo más, después de leer este libro: no la toquéis ya más que así es la rosa.

José Gobello

INTRODUCCIÓN

Los Mitos están relacionados en la esfera religiosa con la participación de personajes divinos o de naturaleza alejada del común de la gente. Generalmente cubren hechos y circunstancias extraordinarias, ajenas a la de las experiencias humanas.

Mientras los Mitos quedan circunscriptos a la historia antigua o a hechos que no interfieren con nuestra vida diaria, podemos desentendernos del problema.

Cuando la magia entra a jugar en cuestiones importantes para el entendimiento de hechos que directamente nos afectan, los mitos se convierten en una pequeña piedrecilla en el zapato. Por más que tratemos de ignorarla, no nos deja caminar tranquilos.

Cuando el Rey Sebastián de Portugal (1554-1578) cayo muerto en la batalla de los Tres Reyes, en Alcazarquivir, Marruecos, en 1578, sus súbditos se negaron a creerlo y esperaban que apareciese entre la bruma del mar para liberarlos de los Españoles.

Cuando Emiliano Zapata (1879-1919) fue asesinado en Morelos, muchos campesinos mexicanos esperaron por años su vuelta en su caballo blanco, para liberarlos de los hacendados y recibir las tierras prometidas.

En su libro sobre *Las Devociones Populares Argentinas* Ediciones Nuevo Siglo, 1995, Félix Coluccio hace desfilar el doloroso y patético fraude de nuestra superchería popular. Desde La Difunta Correa hasta –entre muchos otros gauchos– el Gauchito Gil. De Pancho Sierra a Tibor Gordon. De la Madre María a Carlitos Gardel. Frente a este cuadro, se hace difícil criticar a los portugueses por esperar el regreso del Rey Sebastián, caminando entre la bruma y no parece insensata la espera de los campesinos

mexicanos para que se cumpla la promesa de la Revolución cuyo lema fue: "Tierra y Libertad".

A menudo, nos asalta la duda si es aconsejable descorrer el velo para poner en evidencia al pobre viejo con su máquina, detrás de la cortina, jugando al todopoderoso, como en el caso del Mago de Oz. Otras veces, llegamos a pensar que –para un grupo de gente– esas relaciones especiales que otorgan algún control sobre posibles soluciones a sus problemas, es lo único que tienen para seguir viviendo, y que sería cruel quitarles esa esperanza.

En el caso del Tango es diferente. El Tango es algo serio, lo más serio que los argentinos han creado. Se sigue insistiendo en hechos y cosas, que nadie sabe, ni cómo ni de dónde salieron. Lo común es repetir –copiar– sin decir de dónde se sacó el dato, información que no resiste el menor análisis ni comprobación documental.

Todos los mitos están basados –más o menos– en algo real o posible. El problema es la elaboración. Como decían nuestras abuelas: es como se cocina el bacalao.

El problema del Tango –salvo muy pocas excepciones– es el manoseo y el agregado de especias e ingredientes, con las pretensiones de hacerlo más interesante y sabroso.

En el transcurso, ciertas ideas y hechos han quedado como verdades, cuando no son nada más que productos de la imaginación colorida de alguna gente sobre cosas de diferente contenido, o de dudosa procedencia.

El Tango no necesita nada de eso, sino dedicación para abordar el estudio y la tenacidad para desbrozar información y datos de uno de los fenómenos más fascinantes en la historia de nuestra vida cultural.

Lo que tratamos a continuación, son algunos aspectos de la tortuosa y difícil evolución de una manifestación popular, que si bien se nutrió del aporte de todo el que quiso hacerlo –a veces sin saberlo– fue en definitiva a lo que los criollos y gringos inmigrantes dieron forma, mientras estaban creando el país que somos.

EL TANGO AFRO

Mientras el tango fue "cosa de negros" no perdió la alegría ni la picardía.

Pompeyo Camps[1]

El tango no es sino la africanización de la mazurca y la milonga.

Oscar D'Angelo[2]

El tango empezó con el neo-Kongo ritmo de la habanera.

Robert Farris Thompson[3]

Los negros en el Río de la Plata

El Imperio Español mantuvo siempre una política ambigua hacia la cuenca del Río de la Plata, que eventualmente se convertiría en lo que es hoy Argentina y Uruguay. La única justificación de las erogaciones para mantener su presencia en esa lejana e improductiva zona, fue la permanente obsesión de frenar el avance Portugués sobre sus dominios. Los funcionarios de la Corona y sus adjuntos, trajeron además de las aviesas inten-

---

1 Pompeyo Camps: "Tango y Ragtime", Servicio Cultural de USA. 1976, pág. 20.

2 Oscar D'Angelo: *Tango, Magia y Realidad*, Ediciones Corregidor 1998, pág. 24.

3 Robert Farris Thompson: *The Art History of Love,* Panteon Books, New York, 2005, pág. 170.

ciones de rápido enriquecimiento, un conjunto de ideas y prácticas sociales que ya para ese entonces se evidenciaban inoperantes y retrógradas. Eventualmente, resistiendo todo tipo de acomodación, por una adhesión absoluta a los valores simbólicos de la jerarquía aristocrática de la "pureza de la sangre" –base de su organización social y política– España se convertiría de primera potencia europea, en un país pobre y retrógrado.

A corto plazo, España cosechó los frutos del racismo y la intolerancia. El proceso de la conquista y colonización fue creando en las colonias americanas un complejo sistema de mestizaje que España fue incapaz de orientar. El régimen de castas, sustentado por la "pureza de la sangre" basado en la no "contaminación" con elementos judíos, moros, indios o negros, fue la base de su organización aristocrática.

Desde esa base, la Corona no pudo contener ni controlar las innumerables variantes de la mezcla racial y las subestructuras sociales que el sistema iba generando.

El mal trato, la explotación de los aborígenes, las enfermedades que los españoles trajeron a América y a las cuales los indios no eran inmunes, fueron diezmando la población indígena. Presionada por la Iglesia Católica y la tenaz labor de San Bartolomé de las Casas (1474-1566), la Corona se vio obligada a exigir de los colonizadores mejores condiciones de vida para los aborígenes. Ante los reclamos de éstos y la disminución de las rentas, la casa de Castilla decidió reforzar la mano de obra nativa, con la importación de negros esclavos para sus colonias. La mayor parte del negocio de la trata de esclavos estaba en manos de los portugueses. El negocio negrero fue una de las pocas actividades en que las dos potencias peninsulares encontraron puntos en común. España se acomodó a la preeminencia portuguesa y llenó sus colonias de esclavos. Para fines del siglo XVI la mercadería más importante exportada a América, fueron los negros esclavos. Cerca de 10 millones de negros africanos se introdujeron al nuevo mundo en esclavitud, para la explotación del café,

algodón, azúcar, cacao, productos mineros y otras riquezas. La cuenca del Plata (Buenos Aires y Montevideo) no absorbió más de 30.000 esclavos, en su mayoría producto del contrabando de las colonias portuguesas del Brasil. Fue una permanente pústula donde terminaban las posibles decentes intenciones de los funcionarios de la Corona y nacieron algunas de las más respetables fortunas patricias. La zona no tenía cultivos intensivos. Si bien legalmente la principal actividad de los esclavos introducidos a la zona del Río de la Plata debía ser agropecuaria –sólo una minoría de los esclavos fueron empleados en estancias, en la mayor parte de los casos propiedades de los Jesuitas– la estructura económica de la región, no ofrecía ningún incentivo para la inversión y uso del trabajo esclavo. La gran mayoría de los esclavos fueron utilizados en los centros urbanos. Las mujeres fueron empleadas en el servicio doméstico y explotadas en sus habilidades de pasteleras, nodrizas, lavanderas, planchadoras, mazamorreras, etc. Los hombres: zapateros, herreros, sastres, pintores, escoberos y cuanto otro servicio fuese requerido.

Estas actividades crearon una fuente de ingresos importante para los propietarios de esclavos, pues mediante una suma fija mensual a cambio de su manutención, el esclavo quedaba en libertad de ejercer la actividad que eligiera.

Juan Agustín García en la "Ciudad Indiana", calcula que cada esclavo dejaba unos 10 pesos mensuales, que menos "amortización" y manutención, producía un 50% de ganancia anual sobre una inversión de 100 pesos.

La competencia en los oficios produjo resistencia en los artesanos españoles por la actividad "desleal" de los negros. Las autoridades (que incluía a los más importantes dueños de esclavos) se opusieron a cualquier restricción por razones humanitarias *–los esclavos tenían derecho de ganarse la vida– y de paso –los dueños de los esclavos también–*. Pero fundamentalmente, la oposición estaba basada en el principio de la libertad de industria. La decisión no fue muy resistida por la población,

pues aun en las clases pobres, "los oficios" (los trabajos manuales) eran infames y propios de castas inferiores e indignos de "blancos".

El sistema vigente de castas alentaba al negro a trabajar más para lograr comprar rápidamente su libertad. El dueño recuperaba antes su inversión pero continuaba con la relación de "protección personal" hacia el liberto, pero sin tener la obligación de proveer a su mantenimiento[4].

Persiste la leyenda de que la esclavitud fue una institución benévola en el Río de la Plata. Comparada con el trato y las condiciones de vida de otros países, donde se requería una regimentación de los esclavos para la explotación intensiva de los cultivos y recursos naturales, la situación en el Río de la Plata nunca llegó a extremos de crueldad, quedando libradas las relaciones al buen o mal carácter de los amos y de las amas. Pero esclavitud, es esclavitud, e inevitablemente va unida a la humillación de una relación denigrante para el esclavo, y porque no, para el amo.

De lo que no queda duda es de la gran atracción sexual que los amos y sus hijos sentían por negras esclavas. Incluso las niñas negras al cuidado de familias respetables, perdían su virginidad antes de los nueve o diez años de edad. Los descendientes de esclavos y españoles, pasaban a integrar la propiedad del amo. Estas relaciones fueron deletéreas no sólo para la "pureza de sangre" sino también el origen de la intensificación de mestizaje y la reducción del crecimiento vegetativo de los africanos puros.

En 1807 Buenos Aires se organizó para rechazar la segunda invasión Inglesa. El héroe de la jornada fue el siempre olvidado alcalde Don Martín de Álzaga, el negrero más importante y

---

4 Gastiazoro, Eugenio: *Historia argentina. Introducción al análisis económico-social (1536-1880).* Ediciones Ágora, Buenos Aires, 1980.

agresivo de Buenos Aires. En desesperación, se armó a negros y pardos (mestizos) distribuyéndoles armas de fuego y ataque. Después de la victoria, el heroísmo y arrojo de la gente de color sorprendió y alarmó a sus amos, quienes decidieron recuperar las armas inmediatamente. Para evitar resquemores, se mandó a hacer una lista con los nombres de los esclavos participantes en la Defensa para agradecerles los importantes servicios rendidos al rey y a la patria, y el pago de dos pesos por fusil y ocho reales por chuza, espada o bayoneta devueltos[5]. Don Martín tenía varios barcos negreros, pero no tenía un solo pelo de tonto.

Grandes cambios se avecinaban para la plácida zona del Plata. A poco andar, los conflictos europeos, impulsando el fermento ideológico de una minoría liberal, terminarían por imponer decisiones progresistas a una sociedad conservadora.

Hacia 1810 cuando comenzaba el proceso de independencia, había en Buenos Aires unos 28.000 blancos, 8.000 negros, 1.200 mestizos y la no creíble cantidad de 200 indios.

La Primera Junta de 1810 necesitaba acrecentar su ejército. Resolvió que los esclavos varones de 13 a 60 años prestarían servicios como libertos por cinco años, obteniendo a ese término, la emancipación definitiva. Para no ofender a los indios, se les prometió no incluirlos en las compañías de pardos y morenos. El general José Francisco de San Martín (1778-1850), frustrado al no poder eliminar la discriminación de blancos y negros entre su tropa, comentaba con amargura que "los amos no se allanan a presentarse en una misma línea que sus esclavos"[6].

En 1772 el juez Principal de Londres, Lord Mansfield (1705-1793) dictó el veredicto histórico de que "*tan pronto como cual-*

---

[5] Rodríguez Mola, Ricardo: *Racismo y esclavitud: páginas de un modelo*. Dina V. Picotti. Ediciones de América Latina, Buenos Aires, 2001, pág. 340.

[6] Natale Oscar: *Buenos Aires, negros y tangos*. Peña Lillo editor, Buenos Aires, 1984, pág. 89.

quier esclavo pone pié en territorio Inglés queda libre"[7], lo que fue un gran paso en la lucha por la proscripción total de la esclavitud en las colonias Inglesas, y posteriormente, considerar la trata de esclavos un delito punitivo con el destierro. Fue una lucha en que los mejores exponentes de la cultura inglesa, liderados por William Wilberforce (1759-1833), lograron obtener del Parlamento leyes que terminaron con el trafico negrero en Inglaterra y sus colonias. Un Parlamento integrado en su mayoría por comerciantes que directa o indirectamente se beneficiaban con la trata de esclavos. Una admirable lección en decencia humana. Ese fue el principio del fin del vergonzoso tráfico.

Años después, en Buenos Aires, la Asamblea General Constituyente de 1813, declaró libres a todos los negros nacidos desde el momento de su instalación, y el 4 de febrero estableció *que los esclavos de países extranjeros por el solo hecho de pisar el suelo argentino, eran igualmente libres*. Las protestas portuguesas lograron que los argentinos declararan que los esclavos que se hubiesen fugado de posesiones brasileñas, serían devueltos a sus dueños.

La ambivalencia de la sociedad argentina hacia la gente de color es una de las características tradicionales que más han perdurado en el carácter nacional.

Una forma de demostrar públicamente la adhesión a la revolución era donar esclavos al Estado para incorporarlos al ejército patrio. Cuando la generosidad de sus propietarios se volvió titubeante, los pertenecientes a españoles europeos fueron confiscados[8]. El heroísmo y sacrificio de los negros por la causa de la liberación nacional nunca fue negada por los argentinos, pero la recompensa resultó muy miserable. Además de la liberación después de cinco años de servicios, que

---

7 Mannix & Cowley: *Historia de la Trata de Negros*. Alianza Editorial, Madrid, 1968, págs. 173/174.

8 Natale Oscar: ob. cit., pág. 88.

muchos extendieron como única forma de sobrevivencia económica, se mantuvo la quimera de la carrera militar. El asenso de grados, fue realidad sólo para una ínfima minoría que llegó a la oficialidad como muestra de reconocimiento, pero fundamentalmente, como un golpe de relaciones públicas. La realidad tenía un rostro más cruel, la de los ex combatientes negros, viejos e inválidos que subsistían como mendigos. Paulatinamente, los negros fueron desapareciendo de la ciudad que siempre se esforzó en ignorarlos.

Los mulatos, estaban sujetos a las mismas condiciones de los esclavos y libertos. Fue el grupo más elusivo de la colonia y de la nueva república. Las cifras estadísticas siempre les atribuyen (sospechosamente) una importancia marginal. ¿Cuántos parientes de blancos: primos, hermanastros, tíos y tías habían sido afortunados en la lotería biológica con un tinte más claro? Un secreto familiar muy bien guardado, porque además de la ilegitimidad y el escándalo, el desprecio era mayor que al de un negro. Era sinónimo de las peores fallas de carácter; decir "mulato" (que deriva de malo) era hablar de un traidor, ladrón y mentiroso.

Dos prohombres de la causa revolucionaria a la que dieron su gran talento y servicio: Bernardino Rivadavia y Bernardo Monteagudo fueron denigrados y perseguidos por sus enemigos políticos porque eran mulatos. Aún hoy su memoria es tratada, por alguna gente, con cierta aprehensión.

A pesar de las buenas intenciones de los revolucionarios de 1810 y 1813 con sus leyes progresistas, la situación de la gente de color no varió fundamentalmente excepto en lo que respecta a las necesidades del ejército, donde se les daban los puestos más peligrosos. Fueron enganchados en cada guerra en que el país se vio envuelto. En la gesta libertadora del Alto Perú (1816-1823) 2.500 soldados negros iniciaron el cruce de los Andes con el general San Martín, fueron repatriados solamente 143. La guerra con Brasil (1825-1828), las guerras entre unitarios y federales las formaciones de los batallones el Provincial y el

Restaurador del dictador Juan Manuel de Rosas (1793-1877) y su derrota en Caseros, que dejó un triste saldo de grandes bajas entre los soldados negros. Lo mismo ocurrió en Cepeda y Pavón. La experiencia volvió a repetirse aumentada, en la Guerra de la Triple Alianza contra Paraguay (1864-1870). Esto no es sólo una enumeración de difíciles y traumáticos episodios en la formación de nuestro país, sino hechos históricos que contribuyeron a la eliminación física de los negros en nuestra sociedad.

Además, la precaria estabilidad de la población negra en Buenos Aires se complicó con las maniobras del dictador Juan Manuel de Rosas que se granjeó la simpatía de los negros ayudándolos a organizar inmensos espectáculos de candombe a los que asistía con su esposa Doña Encarnación Ezcurra y con su hija Manuelita vestidos en completa regalía. "El Restaurador de las Leyes" creó con los esclavos, una corte de utilería donde recibía la adoración de sus súbditos que lo consideraban "el padre protector".

Los candombes eran el punto álgido. El verdadero objetivo fue organizar un vasto sistema de delación y espionaje –a cargo de su esposa Doña Encarnación– usando a los sirvientes negros para aterrorizar a sus adversarios políticos. Muchos unitarios tuvieron que exilarse o terminar en la piqueta mazorquera. Carlos Darwin (1809-1882) en su visita científica a nuestras tierras (1833), presenció asombrado cómo los dos bufones negros del Restaurador, Eusebio y Biguá, vestidos estrafalariamente, gastaban bromas brutales y grotescas a los miembros presentes –a la usanza de las cortes antiguas– para distracción del Restaurador.

El cruel manipuleo de Rosas de la población negra trajo como consecuencia una reacción negativa por parte de algunas de las familias tradicionales, que en su mayoría habían mantenido una actitud paternalista hacia la gente de color.

Por su crecimiento, las deficiencias sanitarias de Buenos Aires comenzaron a hacerse más evidentes. Principalmente, en las partes más pobres de la ciudad donde las calles que des-

aguaban al río eran cloacas abiertas para la eliminación de desperdicios.

En 1867 los soldados que volvían de la guerra con el Paraguay, trajeron el cólera que atacó a 5.000 personas y dejaron un saldo de 1.500 muertes. En 1869 la epidemia de fiebre tifoidea provocó 500 muertes. Periódicamente, la población aceptaba el tifus, la viruela y la difteria como "un castigo divino".

Desde 1870 la fiebre amarilla comenzó a manifestarse en los barrios pobres del Sur de San Telmo y la Boca con un saldo de 200 víctimas. En 1871 la epidemia había costado casi 14.000 muertos. No existen cifras separadas de la mortandad de la gente de color. Ya para ese entonces habían aparecido los "gringos" pobres que junto a los negros pobres, eran quienes más soportaban "el castigo divino". De aquí parte el origen de la revolución edilicia de Buenos Aires; las familias tradicionales y los comerciantes extranjeros abandonaron las casas del sur de la Plaza de Mayo y se trasladaron hacia el Norte de la ciudad donde construyeron sus residencias con todos los adelantos de la higiene de esa época.

Las viejas casonas se convirtieron en conventillos, donde se fueron alojando los inmigrantes que el desarrollo del país necesitaba.

La gente de color debió afrontar guerras, pestes, declinación racial y para sellar la suerte final: la competencia económica de los inmigrantes.

Los inmigrantes eran capaces de hacer todas las tareas que hasta ese entonces habían sido exclusividad de los negros, mejor y más baratas.

Además desde 1870 el país crecería en población y actividad económica a tal ritmo que las acciones y presencia de los negros pasaron casi desapercibidas. Como dice Gobello, "fueron como una gota de tinta en un vaso de agua clara"[9].

---

9 José Gobello: *Breve Historia Crítica del Tango*. Ed. Corregidor, Bs. As., 1999, pág. 14.

Pero hay otro elemento muy importante en la desaparición de los negros del escenario nacional. La clase gobernante conjuntamente con la población en general, resolvieron creer que ya no había negros, excepto los decorativos porteros del Congreso Nacional y los mayordomos de los muy ricos. La Argentina era un país de raíces europeas donde eran recibidos todos los *blancos del mundo*, que quisieran habitar el suelo argentino. Los censos nacionales nunca más mencionarían la existencia de una población negra.

Los negros en el espectáculo

Rafael Barreda (1847-1927), escritor y periodista de origen español, que vivió desde niño en Buenos Aires, publicó un artículo en *Caras y Caretas* el 18 de septiembre de 1909 titulado "Música Vieja" en donde recuerda el ambiente musical de Buenos Aires de los años 1865-1870, donde junto a Miguel Rojas (1845-1904), escribió las canciones más populares de los carnavales de ese entonces, parodiando a la gente de color. Vicente Gesualdo reproduce en su libro *Historia de la Música en la Argentina* la partitura que el compositor José María Palazuelos (1840-1893) había creado para el actor clásico Panameño German MacKay como pieza final del espectáculo de blanco "tiznado", que ha pasado a la historia como "El Negro Schicoba" (1867)[10]. Francisco García Jiménez declara a esta pieza el primer tango Porteño. La realidad era otra: pasarían todavía algunos años antes de la aparición de las formas musicales y de la coreografía de pareja enlazada que eventualmente se convertirían en lo que luego fue el Tango. Desgraciadamente, el uso de actores blancos embadurnados de negro, fueron durante los años

---

[10] Gesualdo Vicente: *Historia de la música en la argentina*. T. II, Editorial Beta, Bs. As., 1961, pág. 908.

cruciales de la formación del Tango (en el teatro y el vaudeville) un elemento espurio de confusión para los futuros estudiosos del tema. En busca del elemento exótico identificado con la clase pobre, de la cual los negros eran la representación más gráfica e inofensiva, se fue tejiendo el Mito del origen negro del Tango.

Querer creer que podría existir una relación entre los inciertos orígenes de lo que eventualmente se convirtió en la danza de "los vagos y mal entretenidos" y de los criollos o gringos pobres, con los pasos de baile y las ombligadas de las danzas negras, es lo mismo que creer que la imitación que se hacía de los negros en sus cómicas contorsiones y pronunciación estrafalaria era la representación festiva –pero real– de los negros. Esta fue la última moda de la juventud dorada de Buenos Aires antes de 1870. Novati y Cuello en la *Antología del Tango Rioplatense* hacen una referencia al artículo de *Caras y Caretas* de Febrero de 1902 firmado por Figarillo, en el que una anciana negra se queja de que en 1870 "los mozos bien, comenzaron a vestirse de morenos imitando hasta nuestro modo de hablar… y ya no tuvimos más remedio que encerrarnos en nuestras casas porque éramos pobres y nos daba vergüenza. Después, señor, no quedó gringo en la ciudad que no se disfrazara de Venguela, y haciendo unos bailes con morisquetas eran una verdadera ridiculez"[11]. La anciana sabía perfectamente bien de qué estaba hablando: de las auténticas danzas rituales y de lo que quedaba del candombe. Hay quienes ponen en esa resbaladiza pendiente, sugerencias de que todo eso desembocaría en el Tango, lo que no fue así. Los jóvenes de la juventud dorada fundaron la sociedad "Los Negros" cuya comparsa fue la sensación en el carnaval de 1866. No contribuyeron en nada a la formación del Tango ni a la apreciación cultural de los negros. Volviendo a Gesualdo[12], lista los

---

[11] Jorge Novati, Inés Cuello: "Antología del Tango Rioplatense". Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1980, págs. 4/5.

[12] Gesualdo Vicente: ob. cit., pág. 878.

apellidos distinguidos, con los apodos que artísticamente usaban sus integrantes. Los disfraces, en colores y diseños, no traicionaban el buen gusto de los jóvenes.

La sociedad contaba con 350 socios y su director musical era Miguel Rojas autor de las canciones que la comparsa cantaba. Tuvieron mucho éxito en los carnavales (1865-1870), y pronto aparecieron imitadores. Enrique Horacio Puccia, en *Historia del Carnaval Porteño* hace un detalle anual de los hechos sobresalientes desde 1832 hasta 1940 de los carnavales porteños, que por algunos años vienen teniendo una triste agonía[13].

En 1869, en el salón Coliseum de Buenos Aires, debutaron los Christy's Minstrels, un grupo de actores norteamericanos que con la cara pintada de negro, imitaban los gestos y canciones que supuestamente cantaban los negros esclavos de las plantaciones del sur de Estados Unidos. A este estreno asistió el entonces presidente de la Nación Don Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), cuya estadía en los Estados Unidos, lo había familiarizado con el espectáculo. Tuvieron un éxito sensacional. Después de una brillante temporada, pasaron a Montevideo donde también fueron halagados con el entusiasmo local. En 1871 regresaron a Buenos Aires con nuevas canciones y danzas, repitiendo el éxito y sensación anterior. Se embarcaron para Valparaíso, en donde después de sus actuaciones, se esfumaron[14].

Para ese entonces el espectáculo de los Minstrels había cumplido el ciclo de la novedad a la decadente banalidad.

Los años de Dan Emmet, autor de *My Old Aunt Sally* y del famoso *Dixie* que las tropas sureñas cantaban y de Stephen Foster, a cuyo genio musical debemos *Oh! Susanna, My old Kentucky Home, Ring the Banjo* y muchas otras más que fueron el

---

[13] Puccia H. Enrique: *Historia del carnaval porteño*. Academia Porteña del Lunfardo, Bs. As., 2000, págs. 239/299.

[14] Gesualdo Vicente: ob. cit., págs. 873/876.

repertorio básico de los Minstrels: esos años, los inmediatamente anteriores a la Guerra Civil, eran solo recuerdos[15]. Por supuesto, la personificación de negros tiznados continuó siendo un recurso de vaudeville, y en casos especiales con gran éxito, como el de Eddie Cantor y Al Jolson quien a pesar de sus distinguidas actuaciones como actor y cantor blanco, siempre es recordado por su cara embadurnada de negro cantando "Swany".

Los Porteños, encantados con las comparsas de "Los Negros", quedaron impresionados por los Minstrels y reafirmados en la propiedad que "las cosas de negros" podían usarse artísticamente.

Desde los orígenes del Teatro y Circo Rioplatense, actores españoles o locales se embetunaban para "bailar" un Tango. No importaba que lo que se "bailaba" nada tuviese que ver, musical o coreográficamente con lo que eventualmente se convertiría en el Tango. Era considerado el número fuerte y obligado de la obra para agregarle el carácter de "cosas de negros". Hasta los zarzueleros no pudieron escapar a ese recurso barato y pueril, en la convicción de que eso era lo que esperaba –y demandaba– la audiencia local.

Recordando a la anciana negra, algunos negros, ya en acelerado proceso de extinción (racial y política) fueron retirándose a la privacidad de sus ambientes en un intento de pasar desapercibidos. Otros, habituados a medios donde ya se hacía presente el flujo inmigratorio o "gringo", la distinción racial había perdido gran parte de su importancia, como en el caso del baile y las diversiones, nunca fue un gran problema, lo que permitió a un sector de la gente de color continuar con sus vidas normalmente. Fueron los "blancos", probablemente sin ninguna o poca malicia, que gustaban de la exhibición de negros embetunados como

---

15 Kingman, Daniel: *American music; A panorama.* Schirmer Books, NY. USA, 1979, págs. 287/294.

algo pintoresco y exótico, quienes crearon la pertinaz actitud de vincular las nuevas manifestaciones culturales de una sociedad en rápido desarrollo, con las moribundas y mal recordadas realidades de otra época. Esto es lo que tanto confundiría negativamente al malevolente Leopoldo Lugones (1874-1938) y positiva y sentimentalmente a muchos criollos, aunque estos fuesen primera generación de "gringos". Por un lado –siguiendo la tradición de la alcurnia hispana, de mantener el principio de la "pureza sanguínea"– era menospreciar cualquier elemento que se apartase de la pureza racial, aun en el caso discutible de Lugones. Por otro lado, algo así como un reconocimiento de deudas de todo tipo, a un grupo ya inofensivo, enfrentando al aluvión inmigratorio blanco. La nueva realidad, iría imponiendo nuevas manifestaciones culturales a la ciudad que los negros absorbieron e hicieron suyas, contribuyendo con su talento y actividad, a proyectarlas popularmente. A lo mejor, es a través de este ángulo, por donde podría rastrearse el origen de la compulsión de los blancos a insistir en la conexión entre los Negros y el Tango de los primeros tiempos.

Lo que surge claramente es que la participación de la gente de color (en sus más variados y pálidos matices de color de piel) en los quehaceres del Tango, fue hecha en función de elemento integrante de la sociedad y cultura Porteña o Montevideana, y no como miembros de un diferenciado grupo racial. La gente de color –a pesar de las tristes experiencias sufridas– eran y se consideraban parte integrante de la comunidad Rioplatense y participaron activamente en su cultura. Pero los negros, como grupo racial y culturalmente peculiar, ya iban o habían desaparecido de la vida argentina. Para ese entonces, la línea divisoria era entre "criollos" y "gringos". Ha aparecido recientemente: *Tango, The Art History of Love*, de Robert Farris Thompson[16], en donde el

---

16 Robert Farris Thompson: *The Art History of Love*, Panteón Books, N.Y., 2005.

autor, en un obstinado trabajo de investigación y gran despliegue de información y talento, llega a la conclusión que la tierra es plana –o a su equivalente tanguero–, de que el Tango fue y sigue siendo moldeado en la fragua de la comunidad negra. Farris Thompson, un profesional de sólida cultura y experiencia, prefiere ignorar, en todo su estudio, la básica y elemental diferencia entre "criollo" y "creole" en la cultura rioplatense. Farris Thompson ignora además, que para la época de la formación del Tango, quedaban pocos mulatos y que esos eran nuestros "negros criollos", no "creoles". Una ojeada al *The American Heritage Dictionary* le hubiese eliminado cualquier duda sobre el significado de ambos términos, no sólo en el contexto rioplatense sino también en el latinoamericano[17]. Farris Thompson es producto, pero también promotor, de una deformación intelectual que ha causado y causa gran daño al entendimiento del papel de los "Afro-Americanos" en la vida de los EE.UU. Es necesario aclarar que en la actualidad, es una descortesía imperdonable y grave falta de ubicación política usar el término "negro" o "gente de color" en el lenguaje corriente del país del Norte. Las contribuciones de los "Afro-Americanos" han sido extraordinarias en todos los aspectos: político, económico, cultural, artístico y científico. Es recomendable ver la Antología de Nancy Cunard: *Negro*, Editorial Continuum, Londres, 1933. No obstante, aún hoy continúa la lucha por mejores niveles de vida y de entendimiento e integración en la sociedad americana. Parte de este proceso de apreciación y respeto –y también presión política– ha sido la creación de cátedras de estudios universitarios con todas las canonjías y privilegios de congresos, viajes, estudios, publicaciones, publicidad, inamovilidad laboral y suculentas jubilaciones. Han aparecido también, las deformaciones y el macaneo libre, una de ellas es el "Afrocentrismo" donde

[17] *The American Heritage Dictionary of the Inglish Language*, Houghton Mifflin Co., 1992, págs. 440/ 442.

no se discuten o analizan los problemas que hacen al bienestar de los "Afro-Americanos", sino cosas más "profundas" y de "gran importancia histórica y sociológica", como la de los "Faraones negros de Egipto" y sus brillantes reinados. "La verdad histórica" es "que Egipto sólo fue una colonia de los poderosos reyes de Etiopía". Que la cultura europea –y por ende, todas las otras culturas– no son "sino una falsificación y apropiación de las conquistas Africanas". Joel Augustus Rogers autopublicó en 1947 su libro *World's Great Men of Color*, donde su obsesión lo lleva a afirmar el origen negro de muchas de las figuras históricas de demostrado origen blanco. En esa lista incluye lo que el llama "los cinco Presidentes Negros de los Estados Unidos": Thomas Jefferson, Alexander Hamilton, Andrew Jackson, Abrahan Lincoln y Warren Harding. También a menudo invoca los nombres de Beethoven y Browning[18] como pertenecientes a la raza negra. En esto también Joel Augustus Rogers estaba mal informado, Alexander Hamilton (1756-1804) murió en un duelo con Aaron Burr (1756-1836) a resultas de intrigas derivadas de la elección presidencial de 1800. Alexander Hamilton nunca llegó a ser presidente de los EE.UU.

Robert Farris Thompson en su libro de más de 360 páginas, trata de presentarnos, para su reconocimiento y nuestra información, a "los faraones negros del Tango".

Volviendo a nuestros "criollos negros" y al Tango, el panorama inicial, como música, danza o entretenimiento, estaba completamente abierto a todos aquellos deseosos de participar –que lo hicieron en la mayor parte de los casos sin saberlo– en una nueva manifestación artística de creciente aprobación popular. La única condición necesaria fue la pobreza. Para ese entonces, el país se estaba llenando de "gringos", que junto a sus ilusiones trajeron también sus ganas de cantar y bailar. Al principio todos, sin diferencias de color u origen nacional eran musicantes

---

[18] Stephen Howe: *Afrocentrism*. Edit. Verso, London 1998, pág. 53.

pobres. Poco a poco, con la aceptación del público, los ingresos fueron mejorando y la calidad artística y personal (no racial) se volvió más exigente.

La mayoría de los negros, siempre al borde de la miseria, aquellos con conocimientos musicales –adquiridos por lo general en instituciones religiosas– eran los ejecutantes disponibles. El mítico negro Casimiro con su "maltrecho" violín, el mulato Sinforoso, el pardo Machado, acordeonista. José Santa Cruz, el probable primer ejecutante del bandoneón ya en la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870). El negro Pablo Romero, bandoneonista que habría actuado en Buenos Aires antes que el Pardo Sebastián. El pardo Sebastián Ramos Mejía (que siguiendo la costumbre entre la gente de color, su familia había tomado el apellido de los antiguos amos), fue también un gran bandoneonista. Es probable que alguno de ellos haya llegado a la mención histórica no tanto por la importancia que en la formación del Tango pudiese haber tenido, sino simplemente porque era de color. Siempre fue un golpe periodístico o editorial descubrir un nuevo negro. Otros contemporáneos de origen vario, criollos o gringos, con los mismos "méritos" fueron piadosamente olvidados. De otro grupo de gente de color, que puede evaluarse su contribución con criterio profesional, puede citarse a:

Domingo Santa Cruz (1884-1931) hijo de José, mencionado anteriormente, bandoneonista de fama y compositor del clásico Tango "Unión Cívica", entre otros, afianzó el uso del bandoneón en los primeros grupos interpretativos.

Ruperto L. Thompson (1876?-1925) comenzó como guitarrista pero en 1916 integrando la orquesta Canaro-Martínez, introdujo el contrabajo en el quehacer rítmico, que desde entonces, es parte indispensable en la ejecución tanguera.

Eusebio Aspiazu (1865-1945), negro y ciego, con su guitarra de once cuerdas, formó parte de los principales tercetos y cuartetos que fueron dando forma y carácter al primer tango (1880-

1910). Su soporte rítmico fue un elemento primordial en el desarrollo de la nueva especie.

Harold Phillips, de origen norteamericano y talentoso pianista participó en importantes orquestas como las de Arolas y de Genaro Spósito, siendo junto a Roberto Firpo, Prudencio Aragón y Alfredo Bevilacqua, acreedor al mérito de la introducción del piano y su función estabilizadora en los incipientes conjuntos orquestales. Desapareció en Europa durante la guerra de 1914-1918.

Luis Suárez Campos (1876-1970), pianista, su conjunto integrado por una mayoría de músicos de color actuó en lo de "Hansen" desde 1903.

Manuel Posadas (1860-1916) miembro de una familia de músicos de sólida educación musical. En 1879 viajó a Europa para perfeccionarse en el Real Conservatorio de Bruselas, donde tuvo, entre otros maestros, al virtuoso Eugëne Ysaÿe (1858-1931). De regreso en Buenos Aires, fue primer violín de los teatros Colón y Ópera. Desde 1903 hasta su muerte en 1916 dirigió para los bailables de carnavales del teatro Politeama, una banda-orquesta de 40 músicos, donde se ejecutaban algunos tangos. El Maestro Juan José Castro (1895-1968) fue unos de sus discípulos.

Carlos Posadas (1874-1918), hermano de Manuel, se vinculó más estrechamente al Tango. En 1909 dirigió para los bailes de carnaval en el teatro Avenida, una banda-orquesta de 30 músicos. Desde 1910 hasta su muerte en 1918, dirigió un grupo musical similar para los carnavales en el teatro Marconi. Hombre identificado con el Tango, introdujo en los programas bailables una mayor cantidad de la especie, para beneplácito de las audiencias y la administración que en sus tiradas publicitarias lo promovían como: "el rey del Tango Criollo, Carlos Posadas"[19]. El Maestro Juan José Castro le dedicó un tango "El Titeo".

---

[19] Hugo Lamas - Enrique Binda: *El Tango en la Sociedad Porteña 1880-1920.* Ediciones Héctor Lucci, pág. 244.

Como profesor de guitarra, contó entre sus alumnos a la entonces niña prodigio María Luisa Anido (1907-1996) quien se convertiría en una gran concertista de guitarra y en una eficiente compositora de temas folklóricos. La contribución principal de Posadas, ha sido en la composición de Tangos como "Cordón de Oro", "El Biguá" y otros.

Pero la figura más importante en los años de la formación del Tango fue la de Anselmo Rosendo Mendizábal (1868-1913) que compuso en 1897 "El Entrerriano" tango para piano, la primera partitura escrita de la especie, en tres partes de dieciséis compases cada una[20], firmando A. Rosendo para ocultar su actividad tanguera a sus alumnos.

La pieza es una estructura bien armada y directa. La primera parte, una suerte de exposición donde son más importantes los elementos melódicos.

En la segunda parte la preeminencia es rítmica. En el Trío se contraponen y balancean los dos elementos. Toda la pieza está dentro de una sobria unidad de estilo.

Armónicamente escrito en Sol mayor, en dos partes y con el Trío en la Subdominante, Do Mayor. La pieza se desarrolla básicamente en I-V-V-I, introduciendo Dominantes de séptima con sugerencias de sextas y novenas, usadas en aquel entonces, únicamente por músicos de buena formación técnica. En la segunda parte, en los temas 1° y 3° la melodía y el acompañamiento descienden diatónicamente por grados.

La mano derecha, en la forma típica de la primera época tanguera, repite en semicorcheas esos grados a diferentes octavas. En los temas 2° y 4° vuelve la misma progresión pero desplegando y enlazando los acordes, jugando en la 4° con fusas apurando el final o la entrada al Trío. En el Trío la escala de los temas 1° y 3° es ascendente en forma cromática en octavas. Los temas 2° y 4°, son una variación del tema inicial. Volviendo a los

---

20 José Gobello: ob. cit., pág. 22.

temas 1° y 3° del Trío, en la derecha, los tresillos –de vieja reminiscencia cupletera– adornaban a esa escala cromática.

Rítmicamente, adelantándose Mendizábal en 10 o 20 años, "El Entrerriano", aunque escrito en 2 x 4, es en realidad en 4 x 8. La unidad rítmica, básicamente, es la corchea, no la negra. Pero aún más importante es la eliminación de puntillo a la corchea del bajo en el primer acento de cada compás, con la excepción de cuatro compases en el Trío, lo que definitivamente aleja al Tango de la Habanera y lo desprende de las faldas de su madre: la Milonga. El Tango se convierte así, en algo muy parecido a una marcha, perfilando una identidad propia y diferente.

Si hay tal cosa como el nacimiento del Tango, "El Entrerriano" es el mejor pretendiente a esa cuna.

Es probable que el Tango no haya terminado de nacer nunca. Siempre fue algo en proceso de gestación en el que intervinieron gentes de toda procedencia y también –en función de "criollos"– los "café con leche" que eran la mayoría de nuestros negros.

Con la argamasa del ingenio y talento popular rioplatense, todos ellos fueron dando forma a lo que eventualmente sería la contribución artística más importante que la región ha dado a la cultura occidental: El Tango.

Ritmo, candombe, coreografía y otras yerbas

Es conveniente aclarar que estamos en el período en el cual creemos el Tango fue plasmando sus propias características que lo diferenciaron de las otras especies similares: de 1880 a 1900. Ese fue también el momento en que nuestra tierra se transformó, precipitadamente, de República Latino Americana a un país de insospechadas posibilidades.

Lo que eventualmente ocurrió, es otro problema.

Buenos Aires se había transformado de la Gran Aldea a una de las ciudades más populosas y modernas del mundo. Con la variante que más del cincuenta por ciento de sus habitantes, eran inmigrantes extranjeros, en su mayoría Italianos.

Buenos Aires se convierte también en un gran mercado consumidor (de todo lo que pueda imaginarse) y en un "laboratorio" social y económico, donde conviven la ostentosidad de riqueza y la más abyecta miseria. Es también la ciudad del Tango.

Lamas y Binda, citan cifras de los Anuarios de Estadística Nacional, donde habrían ingresado al país entre 1890 y 1909 unos 35.000 pianos[21].

James R. Scobie dice que el costo de una habitación en Buenos Aires en 1910 era ocho veces mayor que una en París o Londres, que el jefe del Servicio de Salud Pública encontró habitaciones en las cuales dormían doce personas, y que en 1904, había en los "conventillos", un promedio de un cuarto de baño con ducha para cada 60 personas[22].

Pompeyo Camps (1924-1997) buen músico y mejor crítico musical, en 1973 fue becado por el Departamento de Estado de los Estados Unidos para realizar una gira profesional por los principales centros musicales de ese país. En 1976 –en celebración del Bicentenario de la Revolución Americana– el Servicio Cultural del Departamento de Estado, editó su opúsculo "Tango y Ragtime", producto de ese viaje. Esta pequeña joya tiene una falta grave, un estudio de ritmo donde –basado en fragmentos de las danzas Nayayito y Sovu de Ghana– obtiene nueve ritmos que él considera concuerdan con los del Tango y del Ragtime[23]. Algo así como el parto de las montañas. Volviendo a la realidad,

---

21 Hugo Lamas - Enrique Binda: ob. cit., pág. 144.

22 James R. Scobie: *Buenos Aires, del centro a los barrios*. Ed. Solar, Bs. As., 1986, pág. 199.

23 Pompeyo Camps: "Tango y Ragtime", Servicio Cultural de EE.UU., 1976, págs. 26/28.

es fácil advertir que esas danzas de Ghana, no tienen nada que ver rítmicamente con el Tango y el Ragtime.

Al respecto, son asombrosas las similitudes musicales, históricas y culturales de Ragtime y del Tango, nacidas en lugares separados por tantos millares de kilómetros y experiencias sociales. Este tema, requiere un profundo estudio musical y sociológico para una mejor comprensión de las similitudes de estas especies. Volviendo al tema del "ritmo negro": toda música –cualquiera fuese su origen y período– tiene una pulsación, un ritmo. A veces es complejo, participando de diferentes niveles. La Etnomusicología ha desarrollado métodos para traducirlos gráficamente, aun parcial y tentativamente, a la musicología de base europea.

Sobre esta base, los musicólogos interpretan lo más aproximada y honestamente posible a los ritmos originales. Pongamos el problema desde otra perspectiva: la forma en que los negros interpretaron sus canciones y danzas y sus versiones de la música en general de los blancos, fueron preservadas en la única forma conocida: la notación musical tradicional.

La musicología tiene una colección de grafías rítmicas, que en muchos casos, son versiones de interpretaciones basadas en posibles rendiciones que se aproximarían al original. Este es un terreno bastante cenagoso donde se hunden muchos intentos explicativos.

Otro elemento que es necesario exhumar en relación con el mito de la influencia negra en el Tango, es el del Candombe. Cuando el Tango aparecía ya no quedaban en la ciudad ni negros ni mulatos ni blancos interesados en reavivar al Candombe. Más adelante, por los años 30, debido al talento y bonhomía de Don Sebastián Piana (1913-1994) se volvió a escuchar y a gustar, una versión modernizada de los Candombes. Fueron escritos en formas melódicas y rítmicas similares a la de la Milonga. Compuestos para ser cantados, con poesías –en su mayoría– de hermosa expresión lírica, donde se trataba

melancólicamente, añoranzas de una raza y las virtudes de sus miembros ya desaparecidos.

Algunos ejemplos son: *Papá Baltazar*, de Piana y Manzi; *Negra María* de Demare y Manzi y *Azabache* de Francini y Stampone[24]. Escritos en un modo menor, con fórmulas rítmicas de acentuadas marcación, los candombes requieren el concurso tamboril en conjuntos orquestales. Uno de sus mejores exponentes interpretativos fue el cantor Alberto Castillo (1914-2002).

La estructura del Candombe es esencialmente rítmica y de percusión, basada en instrumentos idiófonos y membranófonos (los famosos tambores y tamboriles). Las líneas melódicas son cortas muy repetidas o largas formadas por frases que no se repiten. En las frases cortas, lo más común es la llamada y respuesta, donde el cantor principal canta una línea o frase y el grupo le responde. Si bien hay personajes con funciones bien definidas, esta danza es eminentemente de grupo, colectiva. Una expresión funcional de la comunidad donde participan los elementos mágicos y religiosos. La danza es de pareja suelta dentro del conjunto. Todo el acto es claramente establecido por su director "el escobillero", quien nada improvisa, ni permite a nadie que lo haga. En la parte de "el encontronazo", mujeres y hombres avanzan frente a frente proyectando sus vientres hacia delante insinuando un choque: "el ombligazo". Si bien es patente la alegría de los participantes, todas las diferentes estaciones del Candombe son de carácter simbólico y serio.

Una mera comparación –que puede hacerse extensiva a otras manifestaciones culturales negras– establece las grandes diferencias con el Tango: el Tango no es colectivo, es de pareja individual abrazada, y la danza totalmente improvisada. Si bien la concentración de la pareja es total –en lo que definitivamente es un espectáculo– el sentido es de profunda intimidad, no colec-

---

24 *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. III Soc. Gral. de Autores y Editores, Madrid 1999, págs. 44/45.

tivo. Aunque el propósito de lucimiento es permanente, la actitud es ignorar a los espectadores. No hay referencias religiosas ni mágicas, ni de comunidad. Lo único existente son ella y él –y en gran silencio– las preguntas y respuestas se hacen con los cuerpos y los pies. Los instrumentos musicales (que pueden ser varios) son todos de origen europeo. No se usan instrumentos de percusión, ni golpes de palmas de mano, ni emisiones vocales, sean roncos gruñidos o rítmicos gritos. En otras palabras, la estructura del Candombe nunca pudo haber influenciado o contribuido a la formación del Tango. Fueron los tangueros, en su sentimentalidad "gringa" quienes reavivaron al candombe. Básicamente, eran piezas "de color" para la radiofonía, el cine y ocasionalmente la revista musical. El candombe argentino nunca tuvo relación con el espectáculo publicitario de extraordinarias proporciones que nuestros vecinos de Montevideo dan a su versión del candombe.

Otra versión "indiscutida" es la influencia negra en la Habanera que sería la madrina de la Milonga y madre ilegítima (si existe tal cosa) del Tango.

Alejo Carpentier (1904-1980) en su libro *Música en Cuba*, analiza el origen y desarrollo de la contradanza, una danza burguesa que nunca pudo entrar en Versailles y finalmente triunfó en Haití. En febrero de 1793, la Convención Nacional Francesa abolió la esclavitud en las colonias. Ya en 1791 se había producido en Haití la insurrección que libertaría a los esclavos, que asustaría o decapitaría a sus amos y a los esclavos que les fuesen fieles. Los sobrevivientes escaparon a Cuba o Louisiana, donde llevaron lo que eventualmente, cambiando su ritmo del 6 x 8 al 2 x 4 se convertiría en *la danza, la habanera, el danzón* y otras especies más o menos híbridas (¿el Tango?)[25]. Héctor y Luis Bates en *La Historia del Tango* nos explican cómo la habanera

---

[25] Alejo Carpentier: *Música en Cuba*, University of Minnesota Press, 2001, págs. 143/152.

fue la progenitora del Tango: "Baile dulzón sentimental y triste, halló campo propicio en ambas márgenes del Plata a donde fue traído por marineros cubanos"[26]. Probablemente se referían al transporte del intercambio entre Buenos Aires y el Caribe, de tasajo y cueros por azúcar y otros productos, que estuvo siempre a cargo de los clippers norteamericanos. Nunca nadie sugirió, que los marineros yanquis hubiesen traído la habanera a nuestras tierras.

Farris Thompson dice que la habanera llegó, en parte, con los marinos negros cubanos que se radicaron en Montevideo al final del siglo XIX[27].

Años más, años menos, ¿se refiere a los mismos marineros que los de los Bates?

Tratando de enhebrar explicaciones menos fantásticas, es probable que todo esto se haya iniciado con las peculiares actitudes y las formas de expresarlas de nuestros compadres.

Gobello, quien tiene un gran olfato y percepción para nuestras cosas dice "que el tango, en su origen, no es un baile, sino apenas una manera diferente de bailar lo que ya se venía bailando"[28]. El general Ignacio Fotheringham (1842-1925) cuenta de sus juveniles experiencias en los lucimientos de milongas de corte especial y de ciertas mazurcas de quebradas horizontales y de "agachadas", que "echaban tierrita en el hombro" a los del barrio del Retiro[29].

Los compadritos, los vagos mal entretenidos y cualquiera que se largase a bailar un Tango con su pareja, entraba en una

---

26 Héctor y Luis Bates: *La Historia del Tango*, Cia. Gral. Fabril Financiera, 1936, pág. 21.

27 Robert Farris Thompson: *The Art History of Love*, Panteón Books, N.Y. 2005., pág. 8.

28 José Gobello: *Crónica General del Tango*, Editorial Fraterna, Bs. As., 1980, pág. 18.

29 Ignacio Fortheringham: *La vida de un soldado*, Secretaría de Cultura de la Nación, 1994 pág. 55.

relación de gran intimidad y pasión. Esta es otra explicación que energiza y dinamiza la relación de los bailarines con la danza, de la cual fue surgiendo el tango.

Carlos Vega (1898-1966), que fue el maestro de todos los que nos abocamos a este problema, dijo "el Tango, como fenómeno social y por sobre circunstancias de tiempo, lugar y estructura, se produce y obra como cualquiera de los viejos bailes criollos" y agrega "a pocas décadas del momento en que el Tango ciñe bajo su nombre un espectáculo coreográfico y una forma musical, nadie conoce el origen de los elementos que lo integran"[30].

De ahí en más, Carlos Vega se lanza al análisis del Tango Andaluz; su música y ritmo-base que se repite sin variación, "tango habaneril" denomina a "Señora Casera" y a "Andate a la Recoleta". Hace también referencia del uso de esas piezas en zarzuelas y sainetes madrileños. Ya para 1890 el Tango Andaluz había tomado Buenos Aires, le hace decir a Florencio Sánchez (1875-1910): "La ciudad se ha verbenizado". Perfectamente posible, ¿pero cómo influyó eso en la formación y desarrollo del Tango? No nos acerca a una respuesta que chulos y golfos sean sustituidos por compadritos de nuestro arrabal. Parafraseando a Florencio Sánchez, Carlos Vega había verbenizado al problema. Una cosa es el panorama teatral del Buenos Aires de la época, donde se hacían y deshacían éxitos de temporadas, entreteniendo a la clase media alta Porteña y muy otra dar esparcimiento a los pobres laburantes, en su mayoría gringos. El alquiler de una habitación en un conventillo era elevado, es probable que una entrada al teatro –aun en el "gallinero"– valiese algo cerca del costo quincenal del alquiler de una pieza. En esto quedaban comprendidos también los empleados de comercio y todos los integrantes de la clase media baja, quienes eran la mayoría de los habitantes de la ciudad. La crónica está llena de

---

30 Carlos Vega: *Danzas y Canciones Argentinas*, Bs. As., 1936, págs. 231-233 y 249.

relatos de bailes en los patios de los inquilinatos, con dos o tres musiqueros (¿nuestros primitivos dúos o tríos?), del organito moliendo tangos, o cualquier otra cosa. Porque en definitiva, todas las piezas (que no fuesen en tres tiempos, como el caso del Vals) se bailaban de igual manera. Cuando las mozas no querían aparecer, hasta se bailaba entre muchachos, ensayando y aprendiendo nuevos pasos. Nada escrito, ni en música ni en coreografía. Primero, porque muy pocos sabían escribir música o cualquier otra cosa y segundo, porque mañana se inventarían y probarían nuevos pasos y melodías.

Anda por ahí un librito de Don Daniel Cárdenas[31] *Apuntes de Tango* de gran riqueza de información y sin alardes académicos, que pone al lector en contacto –entre otras cosas– con increíbles "perlas" que tienen su origen en el anonimato original de las melodías que eventualmente adquirieron gran valor comercial. Todas se crearon en esta época, fueron bailadas y algunas cantadas (los Tangos Cupleteros). Es conveniente hacer algunas aclaraciones sobre esta forma artística, que tanta confusión trajo sobre el entendimiento del tango primerizo.

El Tango Cupletero –las otras yerbas del subtítulo– fue una criatura adoptada por los artistas criollos del tablado y los cafés-concierto. De origen francés, nos llegó vía España, donde no fue del todo una novedad, pues allí se tenía la tradición de las "tonadilleras". No obstante, madrileños, catalanes y andaluces, se aferraron a la forma y crearon una variedad de estilos –algunos– de gran valor artístico como las canciones, "La Violetera", "El Relicario", "La Hija de Juan Simón" y muchas otras. Desde el Couplé picaresco, al andaluz, madrileño o achulado, apache, cómico, popular y otras especialidades que contemplaban amores y traiciones. Pero el de más éxito comercial y aclamación por parte de los espectadores fue el cuplé sicalíptico o pornográfico.

---

[31] Daniel Cárdenas: *Apuntes de Tango*, Edit. Corregidor, Bs. As. 1997.

En 1893, la actuación de la alemana Augusta Berges, en el teatro Barbieri de Madrid con su interpretación de la canción "La Pulga", produjo el escándalo que ocasionó la clausura del teatro. La Fornarina (Consuelo Vello Cano) y Raquel Meller (Francisca Marqués) eran veteranas de este género, pero el sicalíptico iba más allá. La Bella Chelito (Consuelo Portella Audet) fue la cupletista con más inclinaciones al desenfreno. El uso y abuso de la doble intención de las frases, los gestos y sugestiones físicas, era lo que enardecía al público.

Buenos Aires conoció a Raquel Meller, Teresita Zazá (María Teresa Marjal), Resurrección Quijano, La Goya (Aurora M. Jauffret), "La Bella Otero" (Carolina Otero), Pastora Imperio, Conchita Piquer entre otras. Raquel Meller –a quien en Barcelona se le ha erigido una estatua– fue quien primero grabó en el disco el tango "Milonguita".

El genero chico o teatro por horas, fue la respuesta popular a las pretenciosas actitudes y altos precios del negocio teatral porteño, al final de la década de 1880. Esta actividad que se fue gestando en el circo y las pulperías, y que Monsieur Luis Forlet en su "Pasatiempo" le dio cabida a revistas, parodias, juguetes cómicos, sainetes y comedias de no muy alta calidad, pero donde hicieron sus primeras armas actores y escritores criollos que luego –muchos de ellos– se convirtieron en las estrellas del sainete porteño[32]. Posteriormente, El Roma, y el Concierto Varieté, fueron los lugares donde tuvieron cabida y consolidaron su fama, Florencio Parravicini, Linda Thelma (Hermelinda Spinelli), Pepita Avellaneda (Josefa Calatti) y Ángel G. Villoldo (1860-1919) a quien la Casa Tagini había bautizado como el "papá del tango". La verdad es que el tango ocupaba una parte mínima en las actuaciones y grabaciones de Villoldo: era principalmente un actor de varieté, cantando, recitando, imitando y

---

32 Enrique H. Puccia: *Intimidades de Buenos Aires,* Ediciones Corregidor, 1990 págs. 113/123.

parece haber sido un eficiente actor y mímico en la vena sicalíptica: él hizo famosa entre nuestro público la canción de la alemana Augusta Berges "La Pulga". Sólo nos queda la duda si el "papá del tango" también se desnudaba o no. "Puede decirse, en efecto, que Villoldo creó la letra del tango, pero debe agregarse también que la creó sobre el modelo de los cuplés en boga". "Los tangos cantables de Villoldo son, en su mayoría, por su letra, verdaderos cuplés malevos o cuplés de canfinfleros".

"Los cuplés entonados por las cupletistas y las tonadilleras, ya fueran españolas o criollas, comenzaban casi siempre con la frase 'Yo soy'"[33].

Estas referencias del libro de José Gobello refuerzan la suspicacia de su buena suerte de estar siempre en lo cierto. ¡Al saber le llaman suerte![34].

Todavía había que esperar algunos años a Pascual Contursi (1888-1932) quien originó el desarrollo del Tango Canción, en una versión totalmente alejada del "tango cupletero". Eventualmente, esta singular forma daría una nueva vida y carácter al Tango de ese entonces.

No debemos olvidar la contribución de músicos de escuela, quienes transcribiendo silbidos, ayudaron a forjar muchas páginas de tangos. Algunos fueron creadores –con nombre propio o seudónimos– de obras de importancia. Pero durante este período, el meollo creativo estuvo entre los guitarreros, violinistas, pianistas, los dúos y tríos, tejiendo melodías y ritmos, que en su mayoría eran copias de copias, sugeridas –a veces– "por un vago mal entretenido" que seguramente no tenía conocimientos musicales, ni manejaba del todo bien el castellano.

Don Ventura R. Lynch, en su *Cancionero Bonaerense* dice que "en los contornos de la ciudad, la Milonga es una pieza obli-

---

33 José Gobello: *Breve Historia Crítica del Tango*, Ediciones Corregidor, 1999 pág. 30.

34 Tango "Suerte Loca" de Francisco García Jiménez y Anselmo Aieta.

gada en todos los bailecitos de medio pelo, que ora se oye en las guitarras, los acordeones, un peine con papel y en los musiqueros ambulantes de flauta, arpa y violín"[35]. Esta cita, que se ha usado tantas veces, no creo se le haya dado la importancia que tiene en el nacimiento y desarrollo del Tango. Más allá de los espectáculos teatrales y del circo, de la participación de músicos de escuela, de los "cajetillas" en busca de experiencias excitantes, fue la gente que asistía a "los bailecitos de medio pelo", musicantes o danzarines, a quienes hay que reconocer como a los verdaderos creadores del Tango. En esos "bailecitos", desparramados por la ciudad desde el Maldonado a los Corrales de Miserere, de Tierra del Fuego (Viejo Palermo) a la Boca, de conventillos a cafetines, de miserables bailongos a las veredas barriales, se fueron plasmando la danza y la música, en donde desde la Milonga se llegó al Tango. La Milonga, de vieja estirpe hispana, fue transformada por los gauchos y paisanos, en la expresión íntima de la pampa inmensa. En los pies de los compadritos, de los gringos y de sus hijos –muchos de ellos ya convertidos en compadritos– se unió la mugre de la ciudad y la bravura e inspiración del paisanaje para crear el Tango. Es probable que la palabra Milonga tenga origen africano, y que nos haya venido vía Brasil. Sin hurgar en el latín, es posible admitir que la palabra Tango pudiese ser de origen afro. Pero no nos atemos a los nombres. Muchas veces poco o nada tienen que ver con la realidad de la estructura y carácter de una danza o de una pieza musical. La Milonga y el Tango, estrechamente unidos en su nacimiento y desarrollo, pueden admitir infinidad de antepasados deseables o indeseables, pero todos ellos, directa o indirectamente están vinculados a la difusa cultura latina, a sus danzas y a su música.

---

35 Ventura R. Lynch: *Cancionero Bonaerense*, Instituto de Literatura Argentina Bs. As. 1925.

La innegable influencia itálica, "mezcla rara" de lirismo, dolorosa melancolía, rabia, frustración y afirmación humana que trajeron los inmigrantes de ese origen, fue permeando las manifestaciones criollas y dando carácter a la evolución tanguera. El Tango es fruto de la pampa y del suburbio, no de África.

Volviendo a Carlos Vega, "es evidente que la Milonga se transfunde y corre bajo el rótulo triunfante. Debido a eso muere la Milonga cuando nace el Tango"[36].

Gracias, maestro.

---

36 Carlos Vega: ob. cit., págs. 261 y 273.

EL TANGO PROSTIBULARIO

El Tango...era algo consubstancial con el bajo fondo. Algo oriundo del lenocinio y de amoralidad del compadrito.

Juan Sebastián Tallón[1]

En estas casas mujeres de la vida airada o mejor dicho de la vida aireada, ejercen un comercio infame utilizando el baile como atractivo para sus menguados encantos físicos.

Héctor y Luis J. Bates[2]

En lo que refiere a la música, tampoco el tango es el natural sonido de los barrios; lo fue de los burdeles nomás.

Jorge Luis Borges[3]

Cuando en 1536, el Adelantado Don Pedro de Mendoza fundó Santa María de los Buenos Aires, estaban presentes 12 mujeres blancas. La presencia de estas mujeres ha sido negada por muchos historiadores, porque no figuraban sus nombres en la lista de embarcados. No figuraban, no porque fuesen mujeres ni

---

1 José Sebastián Tallón: *El Tango en su etapa de música prohibida*, Instituto Amigos del Libro Argentino, 1959, pág. 27.

2 Héctor y Luis Bates: *Historia de Tango del Tango*, Edit. Cia. Gral. Fabril Financiera, 1936, pág. 38.

3 Jorge Luis Borges: *Obras Completas*, Tomo I "Evaristo Carriego". Editorial Emecé, Bs. As., 2007, pág. 152.

porque fuesen blancas, sino porque eran prostitutas españolas y por lo tanto, tenían negada la llegada y permanencia en la colonia. Sin quererlo, el Adelantado había inaugurado "El Camino de Buenos Aires" que años después haría famoso el escritor Albert Londres en su confusa descripción del negocio ultramarino de la prostitución con destino a la Reina del Plata en *Le chemin au Buenos Aires*. Es que el milenario comercio de la prostitución, es más fuerte que la roña. Como cualquier otro lugar de la tierra, Buenos Aires lidió con el problema de las relaciones ilícitas –pagas o no– con la misma miopía inocente o la incontrolable ira del marido engañado. Para volver a lo anterior sin ningún cambio. La historia demuestra que probablemente, nada o muy poco pueda cambiarse.

Para 1810, año que con espesos argumentos, comenzamos a separarnos de nuestra madre (o madrastra) patria, el negocio carnal andaba a las mil maravillas desparramado entre pulperías, ranchos, quintas, lugares de baile y camarines teatrales. De poco o nada habían servido las regulaciones aún vigentes y las nuevas a promulgar para poner punto final al problema. En 1833 se autorizó un café que funcionaba como un prostíbulo con pupilas. Según Carretero, a esos lugares se les llamaban quilombos[4].

Nuestro "Restaurador de las Leyes", Don Juan Manuel de Rosas –quien parece haber sido incontrolable en sus apetitos sexuales– dictó en dos ocasiones leyes para la *limpiezas de mujeres de mal vivir*, deteniéndolas para remitirlas a las poblaciones que entonces se fundaban o a los cuarteles de Santos Lugares para que se casaran con los soldados.

La situación fue cambiando lentamente hasta 1875 cuando comenzaron a acelerarse todos los aspectos de la vida de la Gran Aldea. Mayor intercambio de mercaderías: más carretas y más

---

4 Andrés Carretero: *Prostitución en Buenos Aires*, Ed. Corregidor, 1995, pág. 13.

carreros. El ingenio criollo inventó la carreta-prostíbulo. La pacificación nacional puso un freno o simplemente sobornó a los caudillos díscolos del interior: menos levantamientos y menos revoltijos en las provincias. Lo que trajo como resultado más soldados acantonados en la capital: aparecieron las carpas de las "chinas" en los alrededores de los cuarteles. La inmigración se hizo más nutrida, Marselleses y Palermitanos se establecieron con fondas y despachos de bebida, trajeron su mercadería femenina y adiestraron a algunas criollas para suplir las necesidades del mercado. Para ese año también la Municipalidad de Buenos Aires dictó un reglamento (en línea con los anteriores) estableciendo las condiciones a las cuales los prostíbulos debían ajustarse y limites de ubicación y horarios. Por este reglamento se creó el Registro de Prostitutas. Otra institución que controlaba de cerca de estas casas, era la Policía. También estaban sujetas al control sanitario de la ciudad. Por supuesto debían pagar los impuestos y patentes establecidos. Esto explica los motivos por los cuales, la mayoría de los prostíbulos eran clandestinos. Pero por sobre todas las limitaciones –incluyendo la venalidad– los prostíbulos estaban controlados por los vecinos, que apestaban a las diferentes autoridades con todas clases de quejas.

Que en alguna forma, el prostíbulo y el Tango hayan tramado una mutua promoción, es una de las tantas aceptadas fantasías del mundo tanguero, que dieron origen al Mito del Tango Prostibulario. La prostitución era una institución milenaria, cuando aún el Tango no existía.

Por otro lado, nadie frecuentaba un prostíbulo apara escuchar música o bailar. A escuchar música se iba a los café de Camareras, o simplemente a los cafés que después fueron surgiendo, inaugurando el rito casi religioso de recogimiento tanguero, siguiendo al intérprete favorito. Juan Maglio "Pacho" tenía su hinchada en "La Paloma" en las orillas del Maldonado en Villa Crespo o en el Gariboto en el Once, antes de mudarse a su propio café en el centro. En la Boca, Canaro, los hermanos Vicente

y Domingo Greco, el Tano Genaro, Roberto Firpo, el alemán Arturo Hernán Bernstein. Por los límites de Villa Crespo y Palermo, pero por lo que realmente se denominaba Villa Alvear, en Rivera y Canning, tocaba el grupo de Aróstegui y se estrenó "Recuerdos", un tango compuesto por un pibe del barrio que se llamaba Osvaldo Pugliese. Oportunamente hablaremos sobre las casas, casitas o garçonniers donde también se iba a escuchar música, a bailar y a estar de farra corrida. Esto era para una ínfima minoría.

Hugo Lamas y Enrique Binda, hablando del tamaño de los lupanares dicen: "eran reducidos, viviendo en ellos las pupilas. No eran numerosas ni ellas ni las habitaciones; de sobrar algún espacio, se lo dedicaba a una nueva mujer, no a un lugar de recepción".

Los autores aclaran que la confusión podría venir de los locales de las provincias donde además de actividad lupanaria, la clientela podía consumir bebidas, bailar y charlar con las "alternadoras" sin necesidad de "pasar a los cuartos"[5]. Francisco Canaro en *Mis Memorias* cuenta sus andanzas por los pueblos como Ranchos, Guaminí, Salliqueló, San Pedro, Arrecifes, entre 1906 y 1907. Todos eran prostíbulos de baja categoría donde actuó con su trío de violín, mandolín y guitarra. Además relata sus aventuras y entreveros con pupilas y "pesados"[6]. Esto pasaba, cuando Canaro "todavía no tenía orquesta".

Persiste sobre este tema, la visión del modelo europeo del tradicional "bordello" de las clases acomodadas, con sala de exhibición de mercadería, que cuando la madama creía que un cliente ya había tocado suficientemente a la pupila, muy ama-

---

[5] Lamas Hugo - Binda Enrique: *El tango en la sociedad porteña. 1880-1920*. Ediciones Héctor L. Lucci, Buenos Aires 1998, pág. 195.

[6] Francisco Canaro: *Mis Memorias*, Ed. Corregidor, 1999, págs. 43/53.

blemente decía: caballero es hora que pase a la habitación, porque a franelear se va a la casa de su abuela[7].

En la sociedad paternalista de la Argentina de esa época, se creía que el prostíbulo era –en alguna forma– una institución complementaria a la organización hogareña, y al decir del general don Bartolomé Mitre (1821-1906) "ayudaba a no corromper a las esposas de los amigos"[8].

Ajeno a consideraciones psicológicas, la prostitución es un problema social íntimamente unido a las condiciones de vida de una época. En la Argentina a fines del siglo XIX, se produjeron fenómenos económicos y sociales cuya resolución fue abandonada a las veleidades de "la mano invisible" del santuario Liberal en boga. El resultado, desde un punto económico, fue el milagro argentino, admirado por muchos, envidiados por algunos. Desde un punto de vista humano, fue un desastre. El mentado milagro argentino –en gran medida– fueron lonjas de cuero sacadas a los lomos de los criollos y gringos pobres, y el tradicional manipuleo de las tierras públicas o las más recientes "conquistadas", para el enriquecimiento de la elite gobernante.

La población argentina evolucionó de 1,5 millón en 1869, a 4 millones en 1900, y 8 millones en 1914. Los extranjeros para esos mismos años fueron 180.000, 1 millón y 2,5 millones. En la ciudad de Buenos Aires las cifras eran: para 1895, el total de

---

7 Gobello José: *La Historia del Tango. Orígenes de la letra de tango*, Corregidor Tomo I, 1976, pág. 101.
El término del francés Flaneurs no es de origen prostibulario. En 1840 fue el sumun de distinción sacar por una caminata a la tortuga. Para Baudelaire caminar a la deriva absorbiendo el ritmo y la esencia de la ciudad de tiempos ya idos. En el siglo XX Walter Benjamin fue el ejemplo patético y final. En lunfardo, franeleros, tiene un significado más colorido y contundente que es el que Gobello le da.

8 Miguel Ángel De Marco: *Bartolomé Mitre*, Planeta, 1998, pág. 484.

habitantes 663.000, los extranjeros 325.000; para 1914, total de habitantes 1,6 millón y extranjeros 750.000.

La economía argentina era eminentemente exportadora y dependía para desarrollar su infraestructura de créditos, en general obtenidos en la banca inglesa. Cualquier variación del mercado ponía en peligro el volumen de exportaciones, las rentas obtenidas y la capacidad de cumplir con los servicios de los préstamos. Esto originó periódicas crisis, que producían desocupación en el saturado mercado laboral. Sin ningún tipo de protección o previsión social por parte de las autoridades, los obreros eran víctimas de empleadores y arrendatarios abusivos. Sin planes de desarrollo, se promovía la inmigración con la ilusión "de hacerse la América", creando una excesiva oferta de mano de obra, lo que trajo como consecuencia, una endémica desocupación y miseria y la consiguiente agitación obrera. Este sistema hacía el campo propicio para los anarquistas y su "acción directa" y un escabroso y empinado camino para los socialistas con su evolucionista acción parlamentaria basadas en el científico "materialismo dialéctico". Hablamos anteriormente de la vida en los "conventillos". Adultos conviviendo en una reducida habitación, con menores y niños que no eran miembros de su familia. Sin privacidad, compartiendo las limitadas facilidades higiénicas con decenas de inquilinos, no fueron éstas condiciones, las más conducentes a una vida familiar normal.

Si los hombres fueron explotados, pensemos en las mujeres que cobraban el 40% del salario por tareas similares. Cuando trabajaban en su casa –"a destajo"– el salario resultante era aún más reducido, con el agregado que el trabajo de los niños era gratis.

Estas realidades y el resbaladizo desenlace, dieron origen a una frondosa literatura popular y tanguera de esa época: "la costurerita que dio el mal paso", "te acordás milonguita vos eras", "sos un biscuit de pestañas bien arqueadas, muñeca brava bien cotizada", "Nacha Regules", etc., etc.

Pero quede aclarado que ni la costurerita, ni milonguita, ni la muñeca brava, ni Nacha Regules dieron el mal paso, porque les gustase el Tango. Lo hicieron –y esto es tentativo– porque estaban hartas de aburrirse y pasar hambre.

Las academias y los peringundines, tan meneados y ligados al Tango, eran viejas instituciones de la parranda cuando el Tango comenzaba a insinuarse en los bailongos. Las academias –donde nadie aprendía nada– eran lugares de baile, algunos legales otros clandestinos, con despacho de bebidas y algunas bailarinas, sin bancos para sentarse, porque allí se iba a bailar no a descansar. Legales o clandestinos todos eran de conocimiento policial. Los parroquianos iban ahí a "soltar las tabas" y echarse unos tragos. No eran prostíbulos, las bailarinas eran empleadas a sueldo y su obligación era bailar con el próximo esperando. La confusión posiblemente nace del sistema de fichas que se compraban para cada danza: *la lata.* Los prostíbulos usaron ese viejo sistema, como también lo usaban –hasta hace algún tiempo– la mayoría de las confiterías y restaurantes en las fichas que el cajero recibía del mozo por los alimentos y bebidas que entregaba en las mesas a sus clientes.

En cuanto al Peringundín, Gobello, en su *Diccionario Lunfardo*, da varias acepciones, una que viene del genovés (perigordin), cierto baile original del Perigord, Francia, entre otras –la que nos concierne– lugar de baile concurrido por gente de baja condición. En ninguna de las otras, Gobello hace referencia al lupanar[9].

El Tango era bailado –al igual que todas las otras danzas de la época– en las mencionadas academias y los peringundines y también en teatros, salones, kermeses, carpas, conventillos y en la calle. Todo esto era permitido, admitido, tolerado y reglamentado por la Municipalidad y la policía hasta que decidieran

---

9 José Gobello: *Diccionario Lunfardo*, Peña Lillo Editor S.A. Bs. As., 1978, pág. 172.

ponerle punto final por las quejas de algún vecino. En otras palabras, la situación estaba normalmente bajo control.

Las famosas casas o casitas, eran otra cosa. Eran lugares de baile y diversión, donde le era imposible la entrada a gente de baja condición y sin conexiones. Hacía falta "platita" para participar de las juergas. Había que pertenecer o andar cerca del 10% de los argentinos que eran dueños de todo, la tierra, el ganado y los puestos públicos. Fue en una de estas casas –en la de Laura– donde Rosendo Mendizábal, en 1897, estrenó el glorioso tango para piano: "El Entrerriano", que dedicó a Ricardo Segovia (oriundo de la provincia de Entre Ríos) por lo cual recibió 100 pesos de regalo. Por esos años un jornalero ganaba 70 pesos por mes. León Benarós hace una descripción de las casas de Laura (Laurentina Monserrat) y María la Vasca (María Rangola, que no era vasca sino francesa) y los pormenores de los problemas sentimentales de las damas[10]. Otras casas de menores pretensiones crematísticas fueron las de Mamita (Concepción Amaya), La China Joaquina (Joaquina Marán), Augusta (María Augusta Macceroni). Por estas casas desfilaron los grandes pianistas de la época Rosendo Mendizábal, Enrique Saborido, Manuel Campoamor, Alfredo Bevilacqua, "el Johny Aragón", Manuel Aróstegui y otros. Participaron ocasionalmente también pequeños grupos orquestales como los de Vicente Greco, Maglio "Pacho", el "Pibe" Ponzio, el tano Genaro entre otros. Como dicen Jorge Novati e Inés Cuello: "En las casitas o 'clandestinos' se realizó, desde fines del siglo XIX, una intensa práctica coreográfica del tango, lo que contribuyó posteriormente a su calificación como 'danza prostibularia'[11]".

---

10 Benarós León: *El Tango y los lugares y casas be baile. La Historia del Tango*, Corregidor Tomo I, Bs. As., 1976, pág. 26.

11 Jorge Novati e Inés Cuello: ob. cit., pág. 29.

Por aquel entonces, aparecieron, nuevos elementos que contribuyeron a reorientar la ficticia percepción del poder corruptivo del Tango: El Sainete Criollo y el Cabaret. Por sus mesas desfilaron: Estercita, la Francesita, la Galleguita y un montón de pibas que entre champagne y cocó, les tiraron a los malvados –todos vestidos de smoking (aunque no fumaran)– su juventud y la decencia, junto con los rezos de la viejita, y las buenas intenciones del novio pobre y trabajador. Probablemente, la actitud estrictamente pecuniaria de la mayoría de los participantes del negocio teatral, haya aniquilado las posibilidades del naciente teatro nacional. Lo positivo de la experiencia fue, superando los inicios de Pascual Contursi, la creación del Tango Romanza, junto a poemas de real valor literario. Pero leyendas son leyendas: quién puede creer en las buenas intenciones de las caminatas nocturnas del Conde Drácula. El Tango aún vestido de smoking, es de origen prostibulario, bajo y reo, diría gente culta como Lugones, Larreta, Ibarguren y otros exquisitos. Sin embargo, la mayoría de la gente sospecha, que nadie entró en el putanismo por culpa del Tango.

Hablando del negocio milenario, para fines del siglo XIX y principios del siglo XX, Buenos Aires era uno de los mercados más importantes en el tráfico de blancas en el mundo. Mientras el desarrollo económico y la correspondiente acumulación de riqueza continuase y se mantuviese la demanda de inmigrantes (en su mayoría hombres solos) era una garantía de prosperidad prostibularia. Se importaron a Buenos Aires, francesas con gran experiencia sexual y jóvenes judías de las pobres aldeas de Polonia, rumanas, húngaras, italianas con la promesa de un casamiento ventajoso con nuevos ricos: los famosos "ricos como argentinos".

La prostitución siempre ha sido una hiedra de innumerables cabezas, que rebana verticalmente la composición del mercado. Desde el Presidente de la Nación, ministros, senadores, a burócratas y comerciantes, oficiales y soldados, obreros y emplea-

dos, marinos y carreros, la masa lumpen y los inmigrantes. Un negocio muy complicado, máxime cuando todos deben públicamente declararse sus enemigos.

En su viaje a Europa y EE.UU. antes del derrocamiento del tirano Rosas, Sarmiento en su libro *Viajes*, hace un detalle exacto de los gastos necesarios de un caballero para su gira europea, donde incluye bajo denominaciones "sui géneris", los gastos de asistencia a prostíbulos[12].

El general Mitre terminaba sus caminatas por la ciudad en algún prostíbulo donde concurría a ver a sus amigos, tomar una copa y pasar el rato con las "polacas" rubias y tristes[13].

El país perdió en Adolfo Alsina (vicepresidente de Sarmiento) uno de los pocos políticos de auténtico arraigo popular, víctima de una sífilis adquirida en su consuetudinario deambular por los prostíbulos.

El ex presidente general Julio A. Roca, regaló una estancia a una de sus queridas. Eugenio Cambaceres (1843-1888) –quien odiaba a los italianos, a los gorriones y a Sarmiento, en este orden– legó a su amante y a la hija de ambos su fortuna.

Empezando por las Cocotes con exigencias y pretensiones muy caras, pasando a las mantenidas con gustos menos extravagantes pero caros, siguiendo por las queridas que complementaban el sueldo de la oficina o la fábrica con regalos, y terminando, con las "chinas cuarteleras" de las carpas adjuntas a los regimientos, que eran casi gratis. La transacción –pesos más, pesos menos– tiene las mismas características: igual que los caldeos, los asirios, los griegos, los romanos y todos los que después les siguieron: el pago de un servicio.

Siempre hubo emprendedores que trataron de organizar este servicio (de índole personal) en negocio colectivo. De acuerdo

---

12 Domingo F. Sarmiento: *Viajes*, Editorial Belgrano, 1981, págs. 383/43.

13 Miguel Ángel De Marco: *Bartolomé Mitre*, Ob. cit. pág. 483.

con los vaivenes políticos fue tolerado, legalizado y perseguido en una acción circular perpetua. Como a la sífilis, cada país le daba a la enfermedad, el nombre del país o región que más odiaba. Se hablaba del "morbo" gálico, italiano, spagnuolo, siciliano, etc. En el negocio prostibulario, para los franceses, los rufianes eran napolitanos o sicilianos y para los italianos, eran marselleses o parisinos. Pero a nadie se le había ocurrido que los de peor calaña y brutal eficiencia fuesen los judíos polacos que primero se organizaron en la sociedad mutual Varsovia y que luego, cambiaron el nombre a Zwi Migdal.

La asociación de la Argentina con los judíos ha sido una larga y extraordinaria experiencia. Siendo presidente Sarmiento (1868) se celebró la primera boda judía bajo las leyes argentinas. Después llegaron "Los Gauchos Judíos", los sastres, los colchoneros, los "cuentenicks". Uno de esos "cuentenicks" fue quien le vendió a los padres de Troilo el bandoneón con el cual aprendió nuestro "Bandoneón Mayor de Buenos Aires". Se crearon teatros, talleres, escuelas. Se fundaron centros socialistas, sindicatos obreros, diarios… y por allá, en 1919, apareció la cara monstruosa y antiargentina del antisemitismo en el "progrom" de la Semana Trágica, cazando a "rusos" maximalistas a quienes se distinguían fácilmente porque tenían barbas y se vestían como los judíos.

Mezclados con los sastres, colchoneros y "cuentenicks", llegaron también los rufianes de Polonia y Odessa. Para 1906, la prohibición de la colectividad judía, de que sus miembros tratasen con los rufianes y ante la negativa de darles sepultura en el cementerio judío (los rufianes eran religiosos estrictos), ellos resolvieron fundar una Sociedad de Socorros Mutuos que entre otras cosas construiría un cementerio y una sinagoga. El domicilio de la sociedad se estableció en Barracas al Sud (hoy Avellaneda) y la llamaron Varsovia en homenaje al país lejano (los rufianes también eran patriotas fervientes). La colectividad judía en la Argentina, apeló a las autoridades municipales,

a la policía de cada jurisdicción y a la Justicia. Mientras los prostíbulos observasen las reglas, nada podía hacerse. La prostitución era legal en la Argentina. Lo que no era legal –por supuesto– era la asociación ilícita, los secuestros, la explotación y esclavitud a las que las pupilas eran sometidas. Por otro lado debe admitirse que las coimas siempre ayudaron a vivir. Hasta 1913, el padre que forzaba a una menor a trabajar de prostituta, no estaba cometiendo ningún crimen, simplemente ejerciendo su patria potestad de acuerdo al Código Civil. Por lo mismo, las mujeres entre 18 y 22 años de edad, necesitaban la venia paterna para contraer enlace en matrimonio. Por la Ley Palacios, se puso fin a esa situación. Las organizaciones judías tuvieron un poco más de suerte con las entidades internacionales, lograron que el embajador polaco en la Argentina obtuviera la eliminación del nombre Varsovia de la sociedad mutual de los rufianes, por ser un insulto a Polonia. La sociedad comenzó a llamarse Zwi Migdal.

La Argentina estaba adherida a la Convención Contra el Tráfico de Mujeres y Niños de la Liga de Naciones. Las organizaciones judías presionaron a la Liga de Naciones a que se pidiese a la Argentina el cumplimiento de ese convenio respecto a la prostitución regenteada por la Zwi Migdal. Nuestro país respondió indignado a tal pedido, que hería nuestra soberanía y dignidad nacional.

La Zwi Migdal, además de Buenos Aires y Rosario, tenía prostíbulos en las más importantes ciudades de todas las provincias. Una mansión en la avenida Córdoba a 3200 de donde dirigían sus actividades, además de la sinagoga y el cementerio en Avellaneda. "Para 1930, Zwi Migdal operaba 2.000 prostíbulos con aproximadamente 10.000 mujeres con una ganancia anual de 36 millones de dólares"[14].

---

14 Donna J. Guy: *Sex and Danger in Buenos Aires*, University of Nebraska, Press, 1991, pág. 123.

La técnica de reclutamiento era: los rufianes pasaban por las aldeas miserables, generalmente en la zona de Galicia (entre Polonia y Rusia), bien vestidos y rumbosos –venían "de hacerse la América"– buscando esposa. Llenaban el certificado de matrimonio –que fabricaban en la sinagoga de Avellaneda– con su nombre y el de la agraciada, que era fletada a Buenos Aires, donde "parientes" la esperaban para pasar inmigración –como casada legalmente por la Sinagoga– y establecerla en alguno de sus prostíbulos.

El Rufián Moldavo de Edgardo Cozarinsky, Emecé Editores S.A. 2004. es una buena introducción al problema.

Buenos Aires, como París y otras ciudades europeas fueron grandes mercados prostibularios. Aquí, la prostitución estaba en manos de cafishios, con una o dos pupilas, o controlada por organizaciones de proxenetas extranjeros. Si alguna influencia esto ha tenido en el carácter del Tango, es que a diferencia de nuestros cafishios, los rufianes extranjeros, no tenían veleidades de poetas ni de cantores. Estaban en el negocio nada más que por la plata. Se concentraban en cómo maximizar el rendimiento y reducir los gastos. Lo demás fueron cuentos de colores.

Nadie niega que pudo haber habido prostitutas y cafishios que eran genios bailando el tango y que sus vidas terminaron patéticamente como la letra tanguera de entonces lo exigía. Otro detalle que no debemos olvidar, es la relación de prostitutas (a veces sentimentales, otras crematísticas) con músicos, cantores, periodistas "anarcos" o no, dragoneando de poetas o literatos, que pululaban en el ambiente tanguero de la bohemia porteña. Muchos de ellos contribuyeron a enhebrar hechos y situaciones alrededor del Tango más producto de la fantástica imaginación que de la pedestre realidad. El mundo del cabaret, era para la gente común del país, tan lejano e irreal como los cowboys del cine americano: entretenían y una industria se montó para sacar beneficios de la ingenuidad de la audiencia. La mayoría de los argentinos –amantes del tango o no– nunca pisaron un cabaret,

por dos razones: una porque no tenían plata para pagar la cuenta y otra, porque la gente que allí asistía, era para ellos, como habitantes de otro planeta. Esta es la verdad de la influencia del cabaret, sobre el común de nuestros paisanos.

Con el aluvión inmigratorio, que duró desde el final del siglo XIX hasta la década del 30, Buenos Aires confrontó un grave problema prostibulario.

La prostitución legalizada facilitaba que cada grupo nacional tuviese su organización especializada en satisfacer las necesidades de sus paisanos.

Los "cafishios" criollos, esos que aparecen en los tangos, fueron llamados cafishios de café con leche, porque el negocio –en realidad– era de poca monta. Sujeto a las veleidades de la pupila y la competencia de otros cafiolos. El buen negocio era el organizado por los rufianes extranjeros.

Los había de primerísima clase: con mercadería superior, hasta se dice que las pupilas eran cultas en la tradición de la Emperatriz Theodora (c.500-548), absoluta privacidad, higiene asegurada, esmerado servicio y bebidas importadas. Eran, por supuesto, muy caros.

En los de segunda línea, había mucha más variedad atención y escala de precios. Si bien había algunas pupilas políglotas y todas hablaban francés, ninguna estaba a la altura de Theodora, pero eran jóvenes y lindas. Discreción, buena higiene, buen servicio, bebidas, algunas importadas, otras nacionales. Probablemente lugares como estos, era en los que el general Mitre terminaba sus caminatas, veía a sus amigos, tomaba una copa y pasaba un rato con las "polacas" rubias y tristes.

En la tercera línea, había una nutrida variedad de lugares, todos privados, limpios, pupilas lindas y con experiencia –lo que significaba al final de la carrera– y pesado acento francés. La casa aseguraba la higiene.

En cuarta línea, estaba la gran mayoría de los prostíbulos. Este era el fuerte de la Zwi Migdal. Se acercaba a un tipo de

organización industrial, eficiente, superficialmente limpios. Lo más importante: no perder tiempo. No extras. El precio de dos a tres pesos –que era el salario diario de un obrero de ese tiempo– aseguraba unos 10 minutos de "romance", pero demoraba el arribo de la novia que había quedado esperando en Italia, o vaya uno a saber en qué otro lugar del planeta. Sin lugar a dudas, la prostitución fue y siempre será, una porquería.

Un trabajo muy interesante desde el punto de vista higienista, con mención especial a las luchas de los diputados socialistas Alfredo Palacios y Ángel Giménez, y las contribuciones a la lucha contra la prostitución legalizada por la Dra. Alicia Moreau de Justo es: *Sexo y peligro en Buenos Aires*, de Donna J. Guy[15].

Para 1931, después de una ímproba labor del juez de instrucción Dr. Manuel Rodríguez Ocampo, de su personal judicial y policial, y la agitación periodística donde se distinguió el diario *Crítica*, 108 miembros dirigentes de la Zwi Migdal fueron detenidos y decretada su prisión preventiva, por violación del artículo 266 del Código de Procedimientos en lo Criminal. Poco después, la Cámara de Apelaciones en lo Criminal revocó la sentencia por no encontrarse los condenados incursos en el delito de asociación ilícita. El Gobierno del general José Félix Uriburu (1868-1932) les aplicó la Ley 4.144, de Residencia. Fueron deportados al Uruguay. No era exactamente lo que gran parte de la población del país esperaba, pero la organización quedó destrozada.

Con la promulgación de la Ley de Profilaxis y el cierre de los prostíbulos, aparecieron miles de formas en que podían transarse encuentros sexuales en Buenos Aires, iban desde los avisos en periódicos –respetables– de manicuras, masajistas, pedicuras y cualquiera otra profesión de perfecta legalidad, a los de pensiones familiares para hombres solos, donde se contemplaban todas las necesidades de la clientela. Algunas de ellas tan esta-

15 Donna J. Guy: ob. cit., págs. 96/99.

bles, que todos los participantes: la dueña, la empleada y los pensionistas envejecieron juntos, como en familia.

Teatros como el Casino, con reservados en los pisos altos para parejas, era de público conocimiento que actividades allí se desarrollaban. Una de las travesuras de Piazzolla (1921-1992), cuando en los cuarenta tocaba en la orquesta de Troilo, "era explotar cohetes en los palcos privados de los cabarets, donde los clientes estaban sexualmente activos"[16]. Parece que, por aquel entonces –parafraseando al querido Ubaldo Martínez–, todas las ocasiones "eran buenas para un brindis": la calle, las estaciones de trenes, las plazas y los tradicionales bosques de Palermo.

Todo esto es verdad, o lo más aproximado a la verdad. Lo que no es verdad, es que el Tango se hizo popular, evolucionó y se convirtió en la forma de expresión auténtica de los argentinos porque la prostitución –de alguna manera– lo cobijó, lo inspiró o promovió. Eso es parte del Mito del Tango Prostibulario. Ni la prostitución necesitó o necesita del Tango para ser el negocio que es, ni el Tango necesitó ni necesita de la prostitución para ser la manifestación cultural más importante de los argentinos. Yendo a las cosas de todos los días, la inmensa mayoría de las mujeres que gozaban y gozan bailando o escuchando tangos, no eran ni son "de la vida", ni sus compañeros, rufianes.

---

[16] María Susana Azzi, Simón Collier: *Le Grand Tango, Astor Piazzolla*, Oxford University Press, New York, 2000 págs. 34/35.

EL TANGO PROSCRIPTO

El tango en su etapa de música prohibida.
José Sebastián Tallón[1]

Peringundines o Trinquetes: allí nació nuestro tango. Tal fue la causa porque tuvo tantas resistencias la danza en el seno de la sociedad.
Héctor y Luis J. Bates[2]

El Tango... el anonimato de sus autores, ya que generalmente las melodías eran improvisadas o robadas, y el hermetismo del medio en que se desarrolla, del cual no trasciende, porque es prohibido como si no existiera en los medios institucionales de la cultura oficial.
Blas Matamoro[3]

Uno de los Mitos perdurables del Tango, es el que por algún tiempo –cercano a su nacimiento– estuvo prohibido. Probablemente, para alguna gente esto sea doloroso: pero nunca autoridad institucional alguna, proscribió ni prohibió el Tango como

---

1 José Sebastián Tallón: *Título del libro*. Instituto Amigos del Libro Argentino, 1959.

2 Héctor y Luis Bates: *Historia del Tango*. Cia. Gral. Fabril Financiera 1936, pág. 37.

3 Blas Matamoros: *Historia del Tango*, Centro Editor de América Latina Bs. As., 1971, pág. 7.

música o como danza. La supuesta prohibición de la Iglesia Católica, fue una de las preocupaciones de Vicente Rossi (1871-1945) en su libro *Cosas de Negros.* Nunca fue un secreto que algunos jerarcas de la Iglesia trataron con antipatía al Tango. Uno de ellos fue el Arzobispo de París, cardenal Amette, quien prohibió a sus fieles bailar el Tango y ordenó a sus sacerdotes recordar a los feligreses esta prescripción en el momento de la confesión de "que el baile importado, conocido con el nombre de Tango, era de naturaleza lasciva y ofensiva a la moral". El profesor Stilson de París, se consideró damnificado por la pérdida de alumnos a causa de la admonición eclesiástica. Demandó al cardenal Amette quien debió pagar 20.000 francos por daños y perjuicios[4]. Temiendo más a los ave-negras que a los tangueros, la Iglesia ordenó ignorar tal prohibición, guardando en el futuro un silencio embarazoso.

José Gobello, un buen católico y buen tanguero, no se resignó a la incertidumbre histórica respecto a nuestro país y obtuvo del Episcopado Argentino, una manifestación *de que no se tenía conocimiento de ninguna prohibición sobre el Tango*[5].

Al inicio del siglo XX, el Tango, que había estado compitiendo por el favor popular con otras danzas establecidas y exitosas, prosiguió con su evolución que lo fue diferenciando de todas, por la intensidad y carácter de los pasos. Se convirtió así, en el vehículo cultural de una compleja mezcolanza de gringos, carreros, milicos desocupados, compadres al servicio de caudillos, compadritos con aspiraciones de cafishios y niños bien que se sentían hombres sólo cuando en patota, se medían con la runfla. Todos, desde los de "pura sangre", hasta los gringos y sus

---

4 Guillermo Gasió: *Jean Richepin y el tango argentino en París en 1913*, Corregidor Bs. As., 1999, pág. 43.

5 José Gobello: *Crónica general del Tango*. Editorial Fraterna, Buenos Aires, 1980. De acuerdo a la Comunicación Académica N° 201, del 3 de noviembre de 1967, pág. 114.

hijos (y estos más que nadie), empezaron a identificarse con el orgullo de saberse parte de un algo que los diferenciaba de los demás, se sintieron "criollos". Los Tangos y los conjuntos que los ejecutaban pasaron a ser denominados "criollos". Evidentemente esto tenía un doble sentido: alejarlo de las orquestas o bandas "sinfónicas" de teatros y bailes pretenciosos, de las rondallas y grupos nacionales con su sabor *particular*, y expresar con simpleza criolla, la miseria del conventillo, los charcos y el barro de las calles, el aroma de las flores silvestres y ahí nomás, después de la esquina, el comienzo de la Pampa. Fue el primer signo de adopción cultural. Por bien o por mal, el Tango sería en el futuro, la representación más completa de lo argentino. Es probable que la mayoría de la gente común, nunca se haya enterado de los juicios reprobatorios de Lugones y sus colegas, ni de que esos caballeros existieran. En caso contrario, sin malicia, los ignoraron. Cuando más, sospechaban que eran "cogotudos", por lo tanto, prudencia aconsejaba no meterse con ellos.

Uno de los ingredientes que más peso dieron a la supuesta ilegitimidad del Tango fue su origen. A más de 100 años de su aparición, todavía no nos hemos podido poner de acuerdo sobre esa materia, ni sobre la procedencia y el significado de cosas tan elementales como la misma palabra "Tango". A lo que se referían los porteños educados de entonces, era a algo producto de la gente baja: de gringos y criollos vagos mal entretenidos. Lo práctico era no mencionar ese tema entre la familia y la gente bien. Se creó una confabulación de silencio; el Tango no existía. Se trataba de una "moda" y como toda moda, pasajera. Por algún tiempo la conspiración funcionó. Eventualmente quedaron atrapados en esa actitud, solamente los empedernidos en atestiguar por la pureza de "su sangre", las publicaciones promovidas o financiadas por ellos y los periodistas que salvo las muy pocas excepciones de siempre, escribieron lo que creían que sus patrones querían leer. Dentro de las sociedades con inclinaciones hacia el síndrome de la "múltiple personalidad", la

Argentina siempre ocupó un lugar prominente. Los vástagos de la elite, se sentían obligados a competir, en farras interminables, con los compadritos en los "cortes y las quebradas" y a llevarse a las mejores minas del bailongo. Habla la historia de que Bartolito Mitre y Dominguito Sarmiento (ambos hijos de dos grandes presidentes argentinos) fueron arrestados por la costumbre de destrozar a los lupanares que ponían alguna objeción a sus caprichos y demandas. Pasaron algunos años, y llegamos a donde queríamos llegar: la ciudad estaba cambiando y después de una ambivalente gestación, el tango hizo su formal presentación ciudadana, pero guarda con los "cajetillas", al decir de Celedonio Flores (1896-1947):

Amainaron guapos junto a tus ochavas,
cuando un cajetilla los calzó de cross,
y te dieron lustre las patotas bravas
allá por el año... novecientos dos[6].

De allí, a que estuviese proscripto o prohibido, hay un largo camino, sembrado con resmas de papel de diario, revistas, libros, glosas, espectáculos teatrales y la televisión. Casualmente, "allá por el novecientos dos" de Don Cele, lo más comentado y discutido eran los bailes de Carnaval que la mayoría de los teatros porteños venían dando desde hacía algunos años, con gran éxito y en donde el Tango iba ganando preeminencia. Nunca fue prohibido ningún baile. En estos bailes había servicio de "buffet", es decir había estipendio de bebidas, lo que inevitablemente significaba: borrachos. La policía, cumpliendo con su deber de mantener el orden –cuando era requerida– sacaba a algún "demasiado alegre" a tomar aire fresco y si el

---

6 José Gobello: Letras de Tangos, Corrientes y Esmeralda, Tango de Celedonio Flores y Francisco Pracánico. Ediciones Centro Editor, Bs. As., 1997, Tomo I, pág. 210.

sujeto no se avenía, iba a parar al calabozo. Si en algo puede criticarse a las "policías bravas" de aquel entonces, era la manía de mantener siempre control –a veces brutalmente– de la situación. Basta leer las crónicas de los anarquistas y los socialistas de la época.

No se habla de bailes de morondanga: en estos bailes, los participantes se contaban en cientos o miles. Se repetían todos los días de Carnaval, con sostenida publicidad periodística. Todo el mundo, aprobando o no, hablaba de esto. Para colarse en la bonanza monetaria, el teatro Colón –de propiedad de la Comuna Porteña– para los carnavales de 1910, organizó también su baile, donde se ejecutaban varios Tangos. Cuando el maestro Osvaldo Pugliese (1905-1995) tenía cinco años, ya el Tango había llegado al Colón.

Al enterarse, seguro que el maestro no se habría molestado.

Los precios de admisión para los bailes de carnaval, fueron siempre un barómetro en lo que respecta al tipo de clientela esperada. El Ópera cobraba entre cuatro a diez pesos, el Politeama tres, el Casino dos y los otros un solo peso. El Victoria, igual que el Argentino, colmaba su capacidad con más de dos mil personas. La mayoría femenina asistente, eran miembros del personal doméstico, y una nutrida asistencia masculina aseguraba una velada activa en un lugar donde se tocan y bailan los mejores Tangos[7].

Esta era la época anterior al Centenario, de 1910. Buenos Aires, con servicio de tranvías eléctricos, estaba en proceso de "descentralización" creando nuevos barrios, donde un cúmulo de asociaciones, organizaban bailes de carnaval. Todavía en el "centro" y sus alrededores vivían 150.000 personas en conventillos, que también organizaban con organitos o "verduleras" sus bailongos. Las colectividades con sus orquestas y rondallas, tratando de mantener activas sus danzas nacionales, no podían

---

7 Lamas Hugo - Binda Enrique: ob. cit., pág. 88.

dejar de intercalar de vez en cuando un Tango para mantener a la audiencia interesada. En una población de más de 1.200.000 habitantes, ¿cuántos bailaron en esos días de carnaval algo que teóricamente estaba prohibido, era de conocimiento policial, había recibido permiso municipal y los promotores se esmeraban de que todo el mundo se enterase? ¿Cuántos estaban esperando que los franceses, desde París dieran el visto bueno para sacar al Tango de la clandestinidad? Cuando Ricardo Güiraldes, con López Buchardo al piano, sacó a bailar a Madame Ivette Gueté "El Entrerriano", en esa danza sutil, brutal que nunca se repite[8], no pensó estar envuelto en algo que las leyes francesas o argentinas consideraban un crimen. Su experiencia personal en Buenos Aires le había enseñado que la única forma de sacudir el mote de "fifí" o "cartonazo" –convirtiéndose en un hombre de respeto– era saber bailar tangos "de bute". "El Entrerriano", a todo esto, ya había sido –legalmente– registrado en Francia antes del fin del siglo, por la Editorial Pierre Baetz, la tradicional casa editora de música popular. En 1906 los marinos de la fragata-escuela "Sarmiento", en viaje de instrucción, habían dejado en Marsella partituras de "El Choclo" de Villoldo y de "La Morocha" de Saborido y Villoldo, estrenados meses antes en Buenos Aires. En 1907 la banda de la Guardia Republicana de París, algo muy serio musicalmente, grabó un tango "El Sargento Cabral" de Manuel Campoamor y el año anterior, posiblemente el más famoso de los directores de bandas sinfónicas, John Philip Souza (1854-1932) grabó en EE.UU., para el sello Victor, varios tangos entre ellos dos de Joaquín Cortés López (1884-1948), vendiéndose muy bien en nuestra ciudad. Tales grabaciones dicen de una difusión insospechada en aquellos tempranos años del siglo[9], de algo pecaminoso, "inmenciona-

---

8 Horacio Ferrer: *El libro del Tango*, Antonio Tersol editor, Bs. As., 1980, pág. 120.

9 Laînas Hugo - Binda Enrique: ob. cit., pág. 238.

ble", "propio de Peringundines o Trinquetes", y "prohibido... como si no existiera".

En 1905 Alfredo Gobbi y su esposa Flora H. Rodríguez fueron contratados por la Victor en EE.UU. para la impresión de discos sobre tangos, bajo el nombre de Los Gobbi o Los Campos. En 1907, esta vez acompañados por Ángel Villoldo, fueron contratados por la casa Gath y Chávez (la tienda más poderosa en Buenos Aires, perteneciente al mismo grupo financiero inglés de Harrods) para la impresión de discos de tangos en París, donde en 1912 nació su hijo Alfredo, que se convertiría en una de las figuras más importantes del Tango de la generación del 40.

Ningún letrado previno a esas compañías que podrían verse envueltas en problemas legales en Argentina, por comerciar en algo prohibido.

Los "Mitos" tienen la persistencia de los perfumes baratos. Por más que se trate, es difícil sacarse el olor de encima. El "mito del tango proscrito", aparece y reaparece en las formas más inesperadas. Después de algunos años demostrando aceptación y entusiasmo por el Tango –no olvidarse de los bailes de varios carnavales en diferentes teatros de la ciudad, incluyendo el del teatro Colon de 1910– el público porteño fue presentado con dos espectáculos organizados por la Sociedad Sportiva Argentina. Uno en 1912 –en el "Palais de Glace"– donde participaron músicos y bailarines de gran popularidad de ese momento: "el tano" Genaro Spósito, Pecci y Saborido ejecutando tangos y el otro Saborido –el de la Morocha– con Serrano y Herrera y sus parejas, bailándolos. El otro en 1913 en el "Palace Theatre", donde participaba del jurado que seleccionaba los tangos, Julián Aguirre (1868-1924) una de las glorias de la música Argentina, tuvo también la participación de bailarines que eran figuras de primera en los teatros Porteños. Hasta bailó, Ovidio Bianquet (1885-1942) el más discutido de los bailarines "reos", el famoso "El Cachafaz" con su parte-

naire, Emma Bóveda. Los Tangos premiados fueron "El Tony", "El Aventurero" y "Pacho Nº 5" de Juan Maglio "Pacho".

Los artistas participantes –como se dijo anteriormente– eran figuras consagradas por el público, sus ingresos provenían –regularmente– del negocio del Tango: eran tangueros profesionales. Nunca ninguno de ellos fue molestado legalmente por ese motivo. Estamos hablando de una sociedad que multaba con cincuenta pesos –casi el sueldo mensual de un obrero– a quien dijese un piropo a una mujer. Nos viene a la memoria, "Cuidao con los cincuenta" de Villoldo.

Una Comisión de Damas encabezada por María Esther Lavallol de Roca, nuera del presidente Roca, esposa de Julio A. Roca (h), y otra hija del presidente Roca, María Roca, casada con Antonio De Marchi, eran integrantes de la comisión[10].

La versión tradicional, originada en el libro de Héctor y Luis Bates *La Historia del Tango*, y los comentarios de Enrique H. Puccia basados en ese trabajo como parte de su libro *El Buenos Aires de Ángel G. Villoldo, 1860-1919*, considera al barón De Marchi haber abierto las compuertas que prohibían o inhibían a las clases educadas –a los ricos– a gozar del Tango[11]. La muerte en París, en 1927, le evitó a Ricardo Güiraldes, el creador de *Don Segundo Sombra* –entre otras obras de valor– leer semejantes tonterías. Él y sus amigos, habían sido "tangueros" toda su vida, y a mucha honra.

En *Crónica General del Tango*, Gobello también informa detalladamente sobre los pormenores del concurso[12].

Si bien debe tomarse como un signo positivo toda acción orientada a la eliminación de prejuicios sociales y culturales que

---

[10] Gobello José: ob. cit. pág. 119.

[11] Puccia H. Enrique: *El Buenos Aires de Ángel G. Villoldo, 1860-1919*, Ediciones Corregidor, Bs. As. 1997, págs. 258/265.

[12] Gobello José: *Crónica*, ob. cit., págs. 117/123.

enturbien el entendimiento social, son importantes para el tango las posibles implicaciones sociales y políticas –en nuestro país– de los espectáculos de la Sociedad Sportiva promovidos por el barón Antonio María de Marchi. Lo que podía ejemplificar al barón –además de ser yerno del Presidente Roca y miembro de una familia acaudalada– era su condición de *clubman*. En el ya mencionado libro, Gobello explica que a lo que antes se le llamaba *clubman*, ahora se le llama *playboy*.

Es posible que nuestro país tenga alguna deuda con el barón por su contribución a la aeronáutica, pero en lo que respecta al tango, su influencia fue sólo marginal.

El resultado inmediato de los espectáculos de la Sociedad Sportiva fue legitimar –haciendo pública– la íntima familiaridad de la elite con el tango. Los caballeros y sus hijos, pudieron desde ese momento, demostrar sus habilidades tangueras, aprendidas en las *casitas* y en las *garçonniers*. Las damas y sus hijas pudieron hacer lo mismo con lo aprendido con los profesores –"los tigreros"– o los hermanos de las niñas. En otras palabras, pudieron –públicamente– hacer en Buenos Aires, lo que hacían cuando viajaban a París.

No fue el tango al que se liberó, perdonó o legalizó, fueron los miembros de la elite del país, quienes se liberaron de una ficción hipócrita. El tango hubiera seguido con su proceso contando con la aprobación o no de alguna gente, aun si los espectáculos de la Sociedad Sportiva no hubiesen existido.

Francisco Canaro, a quien el gremio musical debe gran parte de sus conquistas y logros, manejó con mano de hierro a sus colegas, quienes lo llamaban "El Káiser". Don Francisco podría tener muchos defectos, pero tener carácter, lo tenía. En sus *Memorias* refiere algunas "recomendaciones" que "la señora dueña de casa, dama de alta alcurnia social" le hizo antes de contratarlo: "Vea Canaro… deseo advertirle que las damas y niñas que concurrirán a la fiesta son todas de familia decente, no son de cabaret y, por lo tanto, recomiende muy especialmente a

sus músicos que se comporten con la mayor corrección, que no vayan a guiñar el ojo a las chicas y, sobre todo, que no se emborrachen, que yo después del baile les haré servir una mesa para que coman y beban". El comentario del temible Don Francisco: "Me sentí el héroe de un cuento de hadas o de 'Las Mil y una noches'. Lo que comimos y bebimos esa noche, es para no contarlo: nos pareció un sueño"[13]. Esto no pretende ser una crítica ni un golpe bajo a la memoria de Don Francisco, simplemente debe tomarse como un documento de la época (allá por 1920), donde los niveles sociales se aceptaban y se respetaban las actitudes esperadas de cada uno: pórtense bien, no se emborrachen, después les voy a dar una buena cena. Mozart cenaba con los sirvientes, como antes lo habían hecho otros grandes artistas y como otros grandes artistas lo hicieron después de él. Para los artistas –desde tiempo inmemorial– el único objetivo es satisfacer a su audiencia y a su orgullo profesional y, de paso, ganarse la vida y poner unos pesos en el bolsillo.

El aspecto más positivo de los espectáculos de la Sociedad Sportiva, hayan sido posiblemente, la apertura del mercado de los bailes y fiestas de la elite Porteña, a las orquestas típicas de moda. Una fuente más de ingresos para las orquestas de Fresedo, De Caro, Lomuto, además de Canaro, que actuaban en esos eventos. Don Francisco, a pesar de ser para ese entonces, un hombre rico –probablemente más rico que "la dama de alta alcurnia social"– sabía cuál era su lugar en la escalera del gallinero social, y se quedó en el molde. En cuanto a la gente común, los espectáculos de la Sportiva –a pesar del cuento de hadas, o de Las Mil y Una Noches– no modificaron en lo más mínimo la tradicional y humilde cena hogareña.

Volviendo a nuestro barón de Marchi, durante la Semana Trágica y a los años que le siguieron, fue uno de los dirigentes

---

[13] Francisco Canaro: *Mis Memorias*, Ediciones Corregidor, Bs. As., 1999, pág. 89.

organizadores y conductores de la triste Liga Patriótica Argentina, con Manuel Carlés y el contraalmirante Manuel Domecq García participando en la "caza" de maximalistas, anarquistas, o todo lo que fuese parecido.

Cuando la Opera Nazionale Dopolavoro (OND) fue creada en 1925 y puesta bajo la dirección del reaccionario Duque de Aosta, el barón fue electo con la aprobación de Mussolini para organizar y conducir el Dopolavoro en Argentina, del cual fue presidente hasta su muerte en 1934. Fue el gobierno del "Duce" quien le otorgó el título nobiliario de barón.

Muy poco se ha hecho para investigar la evolución del mercado tanguero en la revolución tecnológica de la discografía. El honor de haber abierto esa caja de Pandora (y señalado muchas otras perlas) le pertenece a Hugo Lamas y Enrique Binda, autores de *El Tango en la Sociedad Porteña 1880-1920*, Ediciones Héctor L. Lucci. Estiman que se grabaron 1.000 discos de una sola faz y 1.350 dobles a partir de 1906 hasta 1910. De 1910 a 1914 con la Primera Guerra Mundial (que complica el negocio, pues la mayoría de las firmas dependían de la fabricación alemana) se habían producido 5.500 unidades de dos fases. Los sellos que ubicaron otras fuentes de producción grabaron aproximadamente 2.500 tangos entre 1910 y 1920.

El costo de un disco variaba desde pesos 2,50 a 6 pesos cuando el salario medio era de 2 a 3 pesos diarios. Algunas firmas obsequiaban un fonógrafo con la compra de 12 discos. Fonógrafos o gramófonos invadieron la ciudad, no sólo los hogares de la clase media, sino negocios, salones de lustrar, peluquerías y hasta conventillos[14]. El disco homogeneizó el gusto popular y creando ídolos tangueros como Greco y Maglio Pacho, volviendo a unir la dispersión barrial que el tranvía y el tren habían ocasionado. Pero los mayores consumidores y poseedores de la última palabra en la ejecución tanguera, fueron los

---

14 Lamas Hugo - Binda Enrique: ob. cit., pág. 183.

integrantes de la clase media y alta de la ciudad. Debieron ser la mayoría de los destinatarios de los miles de fonógrafos y de los 35.000 pianos importados.

Antes de finalizar el siglo XIX, la industria impresora había desarrollado una tecnología gráfica de primer orden. La producción de litografías era de alta calidad. Con el uso de tintas de mayor densidad, por el que era posible acercarse al original proceso litográfico de la piedra, se requería el uso de papel de mayor gramaje y mejor terminado. Esto se tradujo en un producto de primera, que es la explicación de la sobrevivencia de tantas partituras antiguas hasta nuestros días. Basta compararlas con las que se producen hoy para admirar las del principio del siglo pasado. Además se obtuvo entonces, el concurso de artistas diseñadores de gran talento. En la contra cobertura del Volumen I *Crónica del Libro del Tango*, de Horacio Ferrer, se reproducen 16 carátulas de partituras de Tango de esa época. Es interesante resaltar, que la técnica gráfica y calidad de estas partituras, es similar a las de las del Ragtime americano que por aquel entonces se editaban. Pioneros de la impresión musical fueron Juan S. Balerio, quien ofreció a los compositores el 10% de lo recaudado por cada obra, junto a Breyer Hermanos, los Hermanos Ortelli, Rivarola y Poggi entre otros. Sin prestar creencia a algunas cifras dadas por algunos músicos, tal vez interesados en auto promoción, la cantidad de partituras impresas debió haber sido importante. Las casas de venta de música –por supuesto, también vendían instrumentos musicales–, en 1905 eran 49 en Buenos Aires. Para 1910 eran 79. Lamas y Binda, calculan que la venta ascendería a 237.000 ejemplares por año y 2.370.000 para la década de 1910 solamente en la Capital. En todo el país la venta total pudo haber sido de 3.180.000. A esta altura no parecen exageradas las estimaciones de Enrique Saborido (1876-1941) de haber vendido 280.000 ejemplares de "La Morocha".

Gran parte de las 3.180.000 partituras de tangos editadas en la década, deberían estar escondidas entre los estudios de Cho-

pin o los métodos Czerny que las niñas atacaban cuando estaban seguras de que no había moros en la costa.

Todo esto ocurre alrededor de un producto teóricamente prohibido. Dicen que no hay mejor promoción que la insinuación o denuncia de pecaminosidad de la criatura. Pero eso no era lo que Leopoldo Lugones, Rodríguez Larreta y Carlos Ibarguren tenían en mente. El Tango no estuvo nunca prohibido. El Tango fue denigrado por los que se consideraban de la elite, porque intuían que era una forma de arraigo popular capaz de expresar el sentir del pueblo. Fue manoseado por quienes creyeron promoverlo vinculándolo y haciéndolo parte integrante de la mala vida que la mayoría de la gente debía soportar en aquel Buenos Aires. Sin pensar que estaban explotando las miserias y dolores de muchos de sus paisanos, no para contribuir a terminar con esa situación, sino porque probablemente crearon un pequeño o gran negocio para sacar provecho o fama, basado en gansadas o simplemente en la vanidad de ver publicadas cosas y hechos que solo ellos conocían.

Otra versión de la proscripción del Tango es que fue levantada recién después de triunfar en París. Para los franceses el famoso viaje a Canosa, debió tener un nuevo justificativo: cambiándolo a "París bien vale un Tango". Sea como fuese, París ganó en todo aspecto: primero, ungieron a quien resultó ser un gran Rey (Enrique IV de Navarra 1553-1610) y antes y después de la guerra de 1914, gozaron de un baile y música que los tomó de arrebato por bastante tiempo.

Pero para la mayoría de los habitantes de Buenos Aires, la "consagración" y "absolución" parisina sirvió de poco, los porteños siguieron viviendo y bailando como antes. Como si nada hubiese pasado.

En su libro *El Buenos Aires de Ángel G. Villoldo*, Enrique Puccia refiere una anécdota ocurrida a Tito Livio Foppa, en la ciudad austríaca de Lemberg, durante la Primera Guerra Mundial, posiblemente basada en el libro de Héctor y Luis Bates, en

la que también aparece. Actuaba Foppa en ese lugar como enviado especial de *La Razón* de Buenos Aires y del *ABC* de Madrid. Buscando con otros colegas donde poder comer, llegaron a una de las pocas casas en pie, donde se había establecido el comando alemán. El comandante los invitó a participar de su cena compuesta de manjares y vinos añejos. Observando el comandante un piano en el salón ordenó a un subalterno –que era pianista (¡menos mal!)– la ejecución de los himnos de los países a los cuales pertenecían los presentes. Tras el himno alemán, siguieron otros que fueron escuchados con lógica emoción. Cuando llegó el turno al himno argentino, el pianista se disculpó expresando que no la sabía. Se produjo un momento de azoramiento y Foppa se ensombreció de tristeza. El pianista anunció que ejecutaría otra composición argentina que conocía, surgieron entonces del teclado los compases cadenciosos y bien porteños de "El Choclo". El comandante, la plana mayor del regimiento y los corresponsales de guerra extranjeros se mantuvieron enhiestos saludando militarmente la ejecución del Tango[15].

En esa cena, en la lejana Lemberg, nadie sabía –ni se imaginaba– pero Tito Livio Foppa guardó bien el secreto: *de que el Tango en Buenos Aires, estaba Proscrito.*

"Se non é vero, é bene trovato".

---

[15] Puccia H. Enrique: *El Buenos Aires de Ángel G. Villoldo, 1860-1919*, Ed. Corregidor, Bs. As., 1997, pág. 123. Hay varias versiones de este hecho, si es que realmente existió.

EL TANGO EN PARÍS

Pero una gran parte de la burguesía sigue despreciándolo. Sólo después de haber triunfado en París, el tango logra por fin seducir a aquellos medios de la sociedad argentina que le resistían.

Béatrice Humbert[1]

En París los miembros ricos de la comunidad argentina veían en el tango, la fuerte vena anarquista que acechaba al orden establecido. El argentino –escribió Borges–, no se identifica con el soldado sino con los rebeldes: el Gaucho y el Compadre.

Artemio Cooper[2]

Yo pienso que París, ciudad cosmopolita, está ávida de sensaciones nuevas. Sin los prejuicios sociales lógicos en el país de origen, ve en el tango una danza más y la practica.

Tulio Carella[3]

---

1 Béatrice Humbert: *El Tango en París de 1907 a 1920. El Tango Nómade*, Ediciones Corregidor. Bs. As., 2000, pág. 143.

2 Artemio Cooper: *Tangomanía en Europa y Norteamérica*. Collier Cooper, Azzi y Martin. Thames & Hudson, New York, 1995 pág. 96.

3 Tulio Carella: cita de Fernando O. Assunçao en *El tango y sus circunstancias*, Editorial El Ateneo, Bs. As., 1984, pág. 242.

Cuando nuestro país nacía, los franceses, compitiendo con los ingleses, se establecieron en nuestra tierra. En su mayoría eran comerciantes o representantes de compañías francesas. Lo que entendemos por inmigración, la corriente humana buscando nuevas condiciones de vida para establecerse desarrollando vínculos materiales y afectivos con el nuevo país, sólo comenzó después de 1860. En los primeros años, la cantidad de inmigrantes franceses era la segunda siguiendo a la de los italianos. Poco después, el aluvión de italianos y españoles redujo el porcentaje de los inmigrantes franceses, a menos del 2%, excepto por los años 1871/1875, donde el porcentaje subió al 15%. Una explicación de este fenómeno, la da el éxodo a nuestro país de los "communards", los revolucionarios de la Comuna de París de 1871, quienes habían sido brutalmente reprimidos y, por un tiempo, perseguidos. Armand y Louise Moreau, padres de quien luego sería la doctora Alicia Moreau de Justo, fueron parte de ese grupo de exiliados. Aunque diluidos en la gran corriente inmigratoria, su influencia fue importante en la organización y desarrollo de las asociaciones obreras y mutuales. El club político francés "Les Egaux", fue uno de los fundadores del Partido Socialista en 1896. En el acto del 1° de Mayo de 1896, los discursos fueron pronunciados en castellano, italiano, francés y alemán.

El francés y el "argot", han contribuido a la formación del lunfardo porteño.

De pibes –sin saberlo– aprendimos un poco de francés o lo que sonaba como tal: no nos dejábamos *calotear*, éramos concientes de la *cañota*, sabíamos que en el boliche o almacén se jugaba a las *bremas*, cantábamos: "no se conocía *cocó* ni morfina", sin tener la menor idea de lo que era. Sabíamos que *chiqué* era un macanazo y nos *embalábamos* si alguien nos quería *empaquetar* encajándonos un *dublé*. Pero por sobre todo, había que cuidarse de que ninguno de esos términos se escaparan en casa.

Cosa extraña es que en la lista de nuestros presidentes, desde Mitre hasta la fecha, los ha habido con apellidos griegos, españoles –la mayoría vascos–, italianos, ingleses, sirio-libaneses, alemanes, pero ninguno francés. Al francés Don Santiago de Liniers (1753-1810), en 1807 se le nombró Virrey del Plata por su heroica actuación venciendo a los invasores ingleses, pero se lo fusiló en 1810 por no apoyar al Primer Gobierno Patrio. Quizás esto explique la reticencia gálica a acceder a la primera magistratura de nuestro país. Como fuese, es innegable la propensidad de los argentinos a admirar, gozar, envolverse y celebrar lo que podría llamarse "el espíritu francés". Todo indica que nuestros "oligarcas" eran afrancesados. Tal vez sea éste el origen de nuestra actitud. Los que aún quedamos, recordamos con entusiasmo los felices momentos en agosto de 1944 celebrando en Plaza Francia la liberación de París. Porteño que ha visitado la Ciudad Luz, no puede dejar de asombrarse de que al doblar una esquina, crea estar en Buenos Aires.

En 1868, el francés Carlos Tellier (1828-1913), quien hacía unos años venía experimentando en su país con su invención de conservación de alimentos y carnes, consiguió instalar una unidad de refrigeración en el barco inglés "Ciudad de Río de Janeiro", para una prueba refrigerando carnes de procedencia argentina. Después de una travesía de veintitrés días, las carnes llegaron a Europa en perfecto estado. En 1874, la Academia de Ciencias organizó una comisión para evaluar los resultados del sistema. Ocho meses de trabajo en Auteuil permitió a la comisión hacer público su veredicto: todas las pruebas habían sido un éxito. En septiembre 30 de 1876, zarpa de Rouen el barco "El Refrigerador", con escala en Lisboa y destino final en Buenos Aires. Después de ciento cinco días de travesía arribó a puerto el 23 de diciembre de 1876.

Los alimentos despachados desde Francia llegaron en perfecto estado de conservación. Con estos alimentos se organizó un banquete a bordo del barco, al que fueron invitadas las

autoridades locales. Carlos Tellier había triunfado. Esta invención de Carlos Tellier, cambió el destino de nuestro país. Nuevos mercados se abrían a nuestras carnes. La hacienda vacuna fue transformada de vacas "qualunques" guampudas en las exorbitantes bellezas que se admiraban en las exposiciones rurales de Palermo. El mercado europeo –principalmente el inglés– gustó de las carnes más deliciosas del mundo: las de nuestro país. En base a este negocio, se desarrolló un país y una clase social que –lamentablemente y literalmente– se puso a la economía de la Nación en el bolsillo. En líneas generales, históricamente se conoce a este proceso como el milagro argentino.

Pero, ¿que pasó con Carlos Tellier, el inventor del sistema?

En el apogeo de la Revolución Industrial, al final del siglo XIX, los ingleses idearon el sistema de la importación barata y de buena calidad de alimentos y materias primas, que se pagaban con la exportación de sus productos industriales: la relación de la fábrica industrial con la granja. La fábrica era Inglaterra, Argentina la granja. Para el desarrollo de la infraestructura y los transportes, Inglaterra "colaboraba" con las maquinarias, el conocimiento técnico, la financiación de las obras y el otorgamiento de préstamos. Nuestro país fue el ejemplo sobresaliente de este ordenamiento.

En materia de carnes, los Ingleses armaron su flota de buques refrigerantes, sin la participación técnica ni recompensa económica alguna para Tellier.

Construyeron los mataderos y frigoríficos organizados en la eficiente utilización de la mano de obra y el control administrativo. Exigían también alta calidad. Esto fue posible con el mejoramiento de los planteles de la hacienda, para lo cual se importaron del Reino Unido campeones de las mejores razas.

Volviendo al inventor francés y a sus intenciones de traer y llevar importantes cantidades de alimentos en óptimas condiciones de preservación, entre los diferentes países de la familia interna-

cional, Carlos Tellier no pudo llevar a la práctica ninguno de sus planes, la política aduanera francesa era promover sus industrias y proteger la producción agropecuaria. En este esquema, el flujo regular y permanente de alimentos y su conservación frigorífica, no tenían prioridad. Tellier vivía en el país equivocado.

Para ese entonces, frente a la competencia inglesa, se fue forjando en Francia, una alianza entre los intereses agrarios e industriales que culminaron en el sistema proteccionista de Félix Jules Méline (1838-1925): las famosas tarifas de Méline (1890-1902), quien fue intermitentemente el perenne ministro de Agricultura, aun cuando fue Primer Ministro de 1896 a 1998.

Carlos Tellier fue objeto de homenajes, reconocimiento popular y algún pequeño monumento en su país. Nadie tenía interés en sus ideas comerciales y de transporte. Murió en París a los 85 años, en la más completa pobreza.

Hay en París, en el 16 arrondissement, una calle en su nombre.

Nuestro país logró hacer muchas cosas, en gran parte, gracias al talento y la visión de Carlos Tellier y su invención. La Ciudad de Buenos Aires también tenía –años ha– una calle entre los barrios de Mataderos y Villa Lugano con su nombre. No más, ahora se le ha cambiado el nombre –con peculiar sentido del humor negro de algún edil, largo en fervor revolucionario y corto en conocimiento histórico– al de Lisandro De la Torre (1868-1939), un gran argentino, que nunca hubiese aprobado semejante injusticia. El legendario "leñador de Pinas", luchó indomablemente –desde su banca en el Senado de la Nación– contra los negociados del monopolio de los frigoríficos inglés/norteamericano en la exportación de nuestras carnes.

El *Pequeño Larousse Ilustrado* de 1964, le da Carlos Tellier dos líneas.

El *Diccionario Enciclopédico Ilustrado Larousse* en dos tomos, publicado por *La Nación* edición 2002/2005, no lo menciona en absoluto.

La "doble personalidad" de nuestras clases dirigentes se hizo evidente en el trato que dieron a Inglaterra y a Francia. Con Inglaterra hacían negocios, con Francia se cultivaban y divertían. En Inglaterra compraban títulos y bonos bancarios. En Francia, pinturas y antigüedades.

En la década de 1880 Francia concretó legalmente varias medidas que modernizaron al Estado francés dentro del sistema liberal. La Tercera República contó con líderes de visión y persistencia como León Gambetta (1838-1882), bohemio, hijo de inmigrantes italianos, ferviente republicano, que luchó por el triunfo de la libertad, el progreso y la ciencia. A los 44 años falleció dejando el camino a Jules Ferry (1832-1893), para la creación de un Estado laico en una sociedad laica. Con la ley de enseñanza laica de 1881/82, el secularismo había triunfado.

En la Argentina, durante la primera presidencia del general Roca, el Congreso Nacional aprobó en 1884 la Ley 1.420 de enseñanza laica.

Había en la clase dirigente argentina el deseo de imitar a los franceses y a su Estado moderno. Para eso se establecieron escuelas, bibliotecas y sociedades de estudio. Se promovieron artistas con becas y compra de sus obras, o premios.

Francia era una república de base democrática, donde los intereses y opiniones de obreros, artesanos, comerciantes y profesionales, mantenían una tenue estabilidad en el Parlamento y la opinión pública. La Tercera República se preocupó en atraer a los socialistas bajo la dirección de Jean Jaurés (1859-1914) para dar más representatividad al sistema.

Por otro lado, la Argentina, una república teóricamente democrática, donde el voto estaba restringido a pequeños grupos que participaban de las mismas ideas, intereses y nivel social, se mantenían al margen a los opositores. En última instancia, era el Presidente quien resolvía los conflictos. Mientras fuese capaz de hacerlo, había estabilidad constitucional. Liberales y legalistas por convicción, no se azoraron en aplicar y justificar legalmente

las más horrendas transgresiones a la Constitución cuando fueron confrontados con la agitación obrera, que su política social y económica había engendrado. La Ley 4.144 de Residencia (1902) y la represión policial del movimiento obrero son páginas muy tristes de nuestra historia.

Hubo también gestos positivos de apertura, como el proyecto de ley del ministro del Interior Dr. Joaquín V. González (1863-1923) del Código de Trabajo basado en un estudio exhaustivo que había encomendado a Juan Bialet Massé y que tenía como asesores a las jóvenes luminarias del socialismo de esa época: José Ingenieros, Leopoldo Lugones, Enrique Del Valle Iberlucea, Manuel Ugarte y Augusto Bunge. El proyecto nunca fue aprobado. Otro proyecto suyo aprobado, fue el de la reforma electoral por el cual el Congreso Nacional recibió al primer diputado Socialista de América, el Dr. Alfredo Lorenzo Palacios (1880-1965). Después de ocho años y con la Ley Sáenz Peña (1851-1914), que estableció el sufragio universal, el Congreso recibiría auténticos representantes del Pueblo.

En 1889, para celebrar el Centenario de la Revolución Francesa, entre otros monumentos evocativos, la Comuna de París encomendó a Alejandro Gustavo Eiffel (1832-1923) la erección de una torre. Eiffel, uno de los ingenieros más brillantes de esa época, diseñó una torre de 300 metros de altura, con ascensores eléctricos y plataformas de observación para los visitantes. El proyecto se llevó a cabo en tiempo récord, contra la opinión de las más importantes figuras, políticas y culturales de la ciudad y del país. Cuando en 1909 la concesión expiró, la Comuna de París no pudo encontrar contratistas que desmantelaran la construcción a cambio del hierro como pago. Para ese entonces, la torre tenía ya sus defensores. Se le encontró uso como antena para el servicio de radiotelefonía, que en ese momento se estaba desarrollando. La Torre Eiffel quedó a salvo y es hoy uno de los símbolos más populares de París.

Nadie es profeta en su tierra. Los argentinos repiten esto con cierta amargura, pensando que no es justo que el destino les haya negado esta recompensa. Creen que de no haber sido por los franceses, el Tango hubiera terminado como la furlana que el papa San Pío X les había aconsejado bailar en lugar del Tango[4].

Como en otras tantas cosas (entre las cuales hay que incluir a los profetas), los argentinos estaban equivocados. París venía siendo invadido poco antes de la Exhibición Universal de 1889 por un grupo selecto de admiradores de todo lo que era francés, desde todos los países europeos y especialmente caballeros y damas de la Argentina. Nuestros paisanos tenían mucho tiempo disponible y eran dispendiosos con su riqueza, que se multiplicaba sin esfuerzo en las pampas por las vacas que parían regularmente, o por las contribuciones de las compañías extranjeras interesadas en otorgar préstamos, o expandir o crear líneas ferroviarias. Fueron los compradores (de lo que entonces era una inversión riesgosa artística y financieramente) de buenas obras del impresionismo, esculturas académicas y algunas de más avanzado estilo. También muebles antiguos y falsificaciones. Eliminando lo perecedero: trajes y vestidos, sedas y brocatos, trajeron a Buenos Aires parte de la riqueza cultural de Francia. Sólo Nueva York compitió en ese vaciamiento del acervo francés.

Para fines del siglo XX, las mayoría de esas obras estaban en Nueva York o Tokio. Buenos Aires ya no tenía el poder econó-

---

4 José Gobello: *Breve historia crítica del tango*, Corregidor, Bs. As., 1999. pág. 42. La Furlana o Forlane originada en Friuli, un distrito del norte de Italia, fue una graciosa danza folklórica en el siglo XVI. A principio del siglo XVII fue muy popular en Venecia. Maurice Ravel (1875-1937), en el tercer movimiento de "Le Tombeau de Couperin" es su rendición de la Furlana. Es la parte de la suite donde Ravel muestra su apego al pasado. Es una de las joyas de la literatura pianística.

mico de antes, y poco a poco se fue desprendiendo de lo que la había convertido en el París de Sudamérica.

Para los franceses de fines del siglo XIX, los argentinos y los yanquis eran los "rastaquouêre" que había que respetar y cultivar, porque era donde estaba la plata. Cuando vinieron sus hijos, las puertas de los mejores salones fueron abiertas de par en par, en donde se les permitió mostrar sus habilidades cerriles y sus decadentes inclinaciones: bailaron un Tango, y voilâ: el pulso de los caballeros se aceleró y los culottes de las damas se estremecieron. Alguna comentó: "Esta es una danza que se baila mejor en forma horizontal". El Tango fue absorbido por los parisinos como un afrodisíaco. Era la última moda en una ciudad donde se daban cita todas las últimas modas. Anterior a la Primera Guerra, París era el centro cultural de Europa. Por uno de esos extraños fenómenos que raramente se reproducen, París había florecido por dinámica propia, a altos niveles en todas las manifestaciones artísticas. El sueño de talentos creadores de Rusia, Austria, Alemania, Italia, España y de cualquier otro lugar de Europa todavía sin nombre nacional, competían por la atención del mercado parisino que ya había adquirido carácter de supranacional por la presencia temporaria o permanente de gente educada y de medios, deseosos de participar de lo "más civilizado" de Europa. Pero la mayoría de esos talentos, no tenían parientes que tenían vacas que se reproducían regularmente y que volvían a menudo a París a abastecerse de las últimas novedades en todo. La última novedad en París era el Tango, y algunos "rápidos para el peso o para el franco" crearon un mercado alrededor del Tango. Desde el color Tango, el postre "banana-tango", el culotte, el corset, la blusa y la pollera Tango. Hasta un nuevo perfume "Tokalon-Tong"[5]. Las muchachas argenti-

---

[5] Nardo Zalco: *París/Buenos Aires, un siglo de tango*. Corregidor, Bs. As., 2001. pág. 81.

nas podían ahora sacar de los métodos de piano y tocar esas partituras escondidas, y aprender con hermanos y primos los pasos del Tango. Las madres tomaron lecciones con profesores de baile, a quienes *Caras y Caretas* llamaban "tigreros". Tenían que evitar la embarazosa situación de confesar que no sabían bailar el tango, en caso de ser invitadas por uno de los distinguidos asistentes extranjeros a la fiesta. Descendieron sobre París, bailarines porteños convertidos en "profesores" como Bernabé Simarra, "el vasquito" Casimiro Aín, Francisco Ducasse y Enrique Saborido, autor entre otras cosas de "La Morocha" y "Felicia", acompañado por Carlos V. Geroni Flores, uno de los grandes talentos musicales que no se realizaron totalmente en el tango. En 1913 llegó a París la primera orquesta "criolla", "La Murga Argentina", compuesta por el pianista Celestino Ferrer, el bandoneonista Vicente Loduca y el violinista Eduardo Monelos"[6]. La revista *Fray Mocho* se asombra que a los que se consideraba "tigreros" puedan convertirse ahora en profesionales. *Caras y Caretas*, en su edición del 9 de agosto de 1913, confiesa su asombro al descubrir que lo que creía un pasatiempo de compadritos y orilleros, tiene la dignidad y honor de danza aristocrática para presentarse dignamente en los salones de moda. Refiriéndose a la Academia Bonaerense del profesor de baile Carlos Herrera: "Los clientes más constantes son aquellos o aquellas que se hallan en vísperas de emprender viaje a París, pues saben que inherente al título de argentino está el bailar el tango para admiración de los noctámbulos que concurren a los cabarets"[7].

El 25 de octubre de 1913, Jean Richepin delegado de la Academia Francesa, pronunció una conferencia en la sesión pública anual de las cinco Academias del Instituto de Francia en París

---

6 Nardo Zalco: *Ídem*, pág. 77.
7 Nardo Zalco: *Ídem*, pág. 79.

bajo el título "A propósito del Tango"[8]. Nada fuera de lo común para los integrantes de las Academias y el público parisino en general. Estaban acostumbrados a escuchar opiniones sobre toda clase de temas. Preveían que el tratamiento del tema, muy popular en ese momento, se iba a realizar siguiendo las líneas del naturalismo de Zola y la crudeza que había hecho famoso a Richepin en su primer libro de poemas: "Chanson des gueux" (Canto de los pobres o de los vagabundos), que por su lenguaje fue sentenciado a un mes de prisión. Además, servía como promoción para la comedia "El tango", que había escrito en colaboración con su esposa, la actriz Cora Maparcerie, a estrenarse el 30 de diciembre de 1913.

Jean Richepin no sabía un bledo de tango, pero en su abundante cabellera no tenía un solo pelo de tonto. En su conferencia comenzó con importantes referencias griegas a Zeus, Demeter, Apolo, calificados danzarines como su abuelo Píndaro, la feroz Artemisa, la austera Palas Atenea y el músico y bailarín Orfeo. Si bien no se atrevía a declarar la existencia de una Metafísica y una Mística, veía innegable la existencia de una Matemática del Tango. Esto, para impresionar a los impresionables. Una vez obtenido el objetivo, volvió al redil de las verdades de Perogrullo y hablando en serio, declaró que los tres grandes reproches con que se agobia al Tango tienen por causa su origen extranjero, su raíz popular y su carácter inconveniente.

"Esas danzas aristocráticas de nuestros antepasados, tan alegres, tan finas, tan delicadas, tan graciosas, comenzaron también siendo danzas populares. Todas, sí, todas son de origen rústico". "Y para concluir, ¿qué importa en suma el origen extranjero y popular de una danza?, ¿y qué importan su carácter y su figura? Y a continuación la verdad ignorada por la mitología tanguera:

---

[8] *Enciclopedia Británica* Vol. VIII. Richepin Jean, nació el 4 de febrero de 1849 en Médéa, Algeria, murió en París el 11 de diciembre de 1926.

"Nosotros afrancesamos todo, y la danza que nos gusta bailar se hace francesa"[9]. Defendiendo el honor nacional, Enrique Larreta y Leopoldo Lugones –quienes opuestamente a Richepin, parece que tenían algunos pelos de tontos– sin mencionar a Zeus, Demeter ni Apolo, pronunciaron sandeces que hoy con benevolencia atribuimos a la falta de información y paciencia para analizar el problema o simplemente a prejuicios de clase.

A este punto es necesario aclarar dos cosas: una, que el tango que los franceses habían adoptado, tenía alguna resemblanza con el tango argentino, pero no era el tango argentino, y que la tan mentada consagración de París (y la eventual asimilación europea) no influenció ni interfirió con la futura dinámica evolución del auténtico tango argentino. Otra, que tampoco cambió la devoción que la mayor parte de nuestros paisanos sentía por el Tango.

Por primera vez, los argentinos tuvieron que conformarse –aunque se nieguen a admitirlo– con ser profetas en su propia tierra. Lo molesto es aceptar como algo auténtico los disfraces de gauchos con que las orquestas "criollas" actuaban, no sólo en París, sino en toda Europa. Francisco Canaro trata de justificarlo, como una imposición sindical[10]. Este dudoso justificativo desaparece para los bailarines, quienes actuaban, como el "indio" Bernabé Simarra, luciendo un exótico y delicado traje de gaucho, de seda floreada, con inmensas espuelas de plata. Algo similar –vergonzoso y ridículo– lució Rodolfo Valentino en la película "Los cuatro Jinetes de la Apocalipsis". Pero lo que realmente duele, es verlo a Carlitos –quien nunca necesitó de ningún artificio para imponerse– envuelto en esos disfraces de seda con flores bordadas.

---

[9] A propósito del Tango, Jean Richepin, Gasió Guillermo, Ediciones Corregidor, Bs. As., 1999, págs. 58/64.

[10] Francisco Canaro: *Mis Memorias*, Ed. Corregidor, Bs. As., 1999, pág. 98.

En el caso del Tango y París, y su aceptación por la sociedad argentina, no hubo necesidad de asistir a ninguna misa. Los franceses siguieron tocando y bailando "sus" tangos. Siempre hubo un éxodo de músicos argentinos para rellenar las orquestas "criollas" rejuntadas internacionalmente. Nuestros "niños y niñas bien" –aunque con menos poderío económico– nunca dejaron de ir a París a tirar "manteca al techo" y traer de regreso el "último grito de la moda".

Pero, esto es tomar el "rábano por las hojas". París siguió fascinándonos y así influenciando a nuestras vidas y por supuesto al Tango. Nuestros poetas –buscando quizás un toque exótico– cambiaron las costureritas tísicas locales por las costureritas tísicas de París. El olor y la niebla del Riachuelo, por las tardecitas soleadas de Montmartre. Nuestro partido político de auténtica raigambre popular, era la Unión Cívica Radical. Como los radicales franceses, los nuestros, representaban a la clase media, pero su dirigencia era –localmente– lo más parecido a la oligarquía de medio pelo. Siguiendo a los radicales franceses, daban cabida en sus filas, desde jacobinos a devotos creyentes, pero todos eran demócratas por convicción y en su mayoría: Tangueros.

Es en este período del ocaso político de los conservadores –después de 1916– cuando el Tango comienza a cuajar nuevas manifestaciones expresivas inspiradas –aunque parezca contradictorio– en las viejas formas monódicas de los madrigales. Desarrolladas por los músicos y poetas de Florencia, Turín, Parma, Módena que perfeccionadas por Paolo Tosti (1846-1916), se llegó a la *romanza da camera*. Siguiendo la tradición italiana, los Franceses, principalmente Gabriel Fauré (1845-1924), Henri Duparc (1848-1933) y Claudio Debussy (1862-1918), fueron quienes más influenciaron la técnica de las *mélodies* llegando a una intensidad emocional sobre las experiencias cotidianas. Comienzan a llamarle a sus composiciones, *Chansons*, y a la versión popular: *chanson française*. De esa época se

desprendió un grupo de artistas que eventualmente dominarían el mercado parisino del teatro y del disco, como Maurice Chevallier, La Mistinguet, Tino Rossi, Jean Sablon, Jean Tranchant y otros. Pero la estrella indiscutida y de más alto caché fue nuestro Carlitos Gardel y sus tangos. Paralelo a este proceso, es importante tener en cuenta el desarrollo tecnológico de los instrumentos musicales y el incremento de la capacidad económica de las clases populares. El piano, con su costo y enseñanza técnica, entraron dentro de las posibilidades económicas de la clase media y las facilidades de estudios vocales y de composición, dieron origen a reuniones y conciertos de aficionados en sus hogares. De ahí saldrían muchos de los que crearon el arte popular. El piano fue el instrumento indispensable para el desarrollo y consagración de la canción. Como decía don Luis Adolfo Sierra hablando de los creadores del tango romanza: "Todos ellos pianistas. Y no por extraña coincidencia, sino porque el tango romanza es esencialmente pianístico"[11].

Los creadores de esta nueva versión del Tango, fueron dos muchachos jóvenes con algo de instrucción musical y mucho de genio creador: Enrique Delfino (1895-1967) y Juan Carlos Cobián (1896-1953). Los padres de Delfino, habían conseguido de la embajada italiana una beca para que estudiara en el liceo en Turín y adquiriese conocimientos musicales. No obtuvo ningún conocimiento musical, pero debió haber desarrollado prácticas que le permitieron navegar y crear temas musicales. Para 1917, a los 21 años, después de haber conocido el éxito con varios Tangos, en especial el de "Re-Fa-Si" compuso "Sans Soucí", "Bélgica" y "Agua Bendita". Había iniciado una forma que él denominó "Tango Romanza", que iba a transformar al tango tradicional. Delfino, decidió en 1919, a los 24 años de edad, estudiar música seriamente. Tomó lecciones de armonía, contrapunto y

[11] Luis Adolfo Sierra: *El Tango Romanza*, Academia Porteña del Lunfardo, Bs. As., 1987, pág. 10.

composición de uno de los más grandes talentos musicales del país, el malogrado Ernesto Drangosch (1882-1925). No hay constancias de la extensión del aprendizaje. El maestro Drangosch, que originalmente había estudiado con Alberto Williams y Julián Aguirre, se perfeccionó en la escuela alemana y temperamentalmente fue un producto de esa escuela. Por este motivo, todo hace pensar que no pudo haber orientado a su alumno hacia la escuela francesa. Dicen que Jorge Gershwin (1898-1937) pidió a Mauricio Ravel (1875-1937) que le diese lecciones de composición. Ante la negativa, Gershwin, dolorido le pregunto, ¿por qué Maestro? Ravel le contestó: porque no puedo enseñarle nada.

El Maestro Drangosch, quien tuvo también como alumnos a Luis Gianneo (1897-1968) y a Sebastián Piana (1913-1994), debió haberle dicho lo mismo a Delfino.

Lo que Delfino había creado puede haberle sido sugerido por la difusa influencia francesa, que siempre estuvo presente entre los argentinos. Pero no por experiencias extranjeras. Sus viajes, en esa época, además de el de Italia, fueron sólo a Montevideo. Recién viajaría a Francia y a Europa en 1924, en el apogeo de su éxito artístico. Buenos Aires de ese entonces era un activo mercado musical. Las compañías de ópera y operetas venían regularmente pero predominantemente eran de origen y repertorio italiano o alemán. Raramente francés, pero aún así la influencia hubiese sido muy cuestionable. El Vaudeville estaba dominado por las cupletistas españolas. Fundamentalmente, para la época que nos interesa, de 1915 a 1920, todo intercambio musical con Europa quedó interrumpido o severamente limitado por efectos de la Primera Guerra Mundial de 1914-1918 y los años siguientes, excepto por España que se había mantenido fuera del conflicto. Antes de esos años, Delfino eran muy joven para absorber las posibles influencias de las canciones de los bulevares parisinos.

Juan Carlos Cobián andaba en el mismo bote. La diferencia es que venía de Pigüé y Bahía Blanca y en alguna forma, en

Buenos Aires, debía pagar "el derecho de piso". El principio fue duro, pero sobrevivió. Con "Salomé" de 1917, el mismo año de "Sans Soucí" de Delfino –independientemente ambos– puede darse como la fecha de nacimiento del Tango Canción. En 1917, también Pascual Contursi da a conocer su "Mi noche triste", pero Contursi "le pone letra" a tangos que fueron escritos sin su intervención, usando generalmente la forma A, B, y Trío. "Se trata, en todos los casos, de tangos de tres partes. La parte cantada de *Milonguita* ofrece, en cambio, la novedad de la estructura A,B,A,B, que bien podría haber sido tomada de la canción francesa"[12].

"Enrique Delfino crea el molde musical del 'tango canción'. Reduce ahora a dos partes como norma los tangos musicales que eran habitualmente de tres partes. Tangos compuestos ya en colaboración inicial con el poeta autor de los versos"[13].

Una de las formas más prominentes en la literatura vocal es el de A,B,A,B.

Eventualmente, el Tango hubiese tomado esa forma. Que muchachos, sin la necesaria experiencia y conocimiento técnico, fuesen capaz de realizarlo: algo genial.

No se trata solamente de la estructura musical A,B,A,B –que es muy importante–, también es fundamental la fluidez de la línea melódica. El pensamiento musical se desarrolla dentro de cánones de cierto nivel vocal, con pausas de cadencias para la respiración, que además permiten la retención mental del tema por parte del intérprete y la audiencia. La esencia es la coherencia e intensidad emocional del mensaje. Estamos hablando de la canción. En esta especie –de vieja prosapia– destilaron prominentemente su talento, españoles, italianos y franceses. Con la creación del Tango Canción –iniciada por Delfino y Cobián, a

---

[12] José Gobello: *Enrique Delfino y el Tango Canción, La Historia del Tango*. Ediciones Corregidor, Bs. As., 1977, pág. 866.

[13] Luis Adolfo Sierra: ob. cit., pág. 16.

quienes acompañaron una pléyade de inspirados poetas– los argentinos contribuyeron –dentro del ámbito popular– a una de las expresiones artísticamente más elevadas de la canción: El Tango Canción.

La relación Buenos Aires-París, ha ejercido una gran y positiva influencia en la vida argentina, desde Carlos Tellier a Carlos Gardel. Una experiencia que fue tomada en forma equívoca, fue la del Tango en París. Como en una comedia de errores, las cosas no son lo que parecen. El hecho de que los franceses –a principios del siglo XX– gustaran del Tango, no cambió en absoluto ni al tango ni a su aceptación en la sociedad argentina. Fue algo que benefició a algunos bailarines y a algunos músicos. Los que más ventajas publicitarias e ingresos monetarios obtuvieron, fueron los conferencistas –por lo general extranjeros– quienes macaneaban sobre algo que no conocían, y en menor escala, los periodistas y comentaristas locales que basándose en esas opiniones, dieron a rodar las más coloridas interpretaciones sobre la relación de París y el Tango. La verdadera importancia de la relación del Tango y París, no estuvo en la conferencia de Richepin, ni en los comentarios de Lugones, ni el baile de Güiraldes, ni en los "tigreros" que enseñaban a bailar el Tango a la gente bien. Todo esto es real, pero es secundario y anecdótico. La verdadera importancia, fue creada en Buenos Aires por jóvenes (en aquel entonces, eran todos pibes) que soñaban con París como el centro del arte y la cultura que algún día esperaban conocer y conquistar. Su creación, El Tango Canción, indirectamente emparentado con el romántico sabor del boulevard parisino, dio vida a nuevas formas de expresión popular. Después de esto, el Tango no fue el mismo.

Don Luis Adolfo Sierra, en el folleto comentado, trata "de rendir nuestro homenaje de reconocimiento y admiración a quienes consideramos los seis más representativos cultores de una de las formas musicales del tango de mayor relevancia artística, y que denomina **tango romanza**. Esos grandes artífices son a nues-

tro juicio, **Enrique Delfino, Juan Carlos Cobián, Francisco De Caro, Lucio Demare, Joaquín Mora** y **Horacio Salgán**[14].

Pero en el tango canción, París siempre aparece.

Tirao por la vida de errante bohemio
estoy, Buenos Aires, anclao en París.

"Anclao en París", de Enrique Cadícamo,
Guillermo Barbieri

Mi Claudinette pequeña y tan querida,
de blusa azul y la canción feliz,
definitivamente ya perdida,
me la negó la calle, la calle de París.

"Claudinette", de Enrique Delfino y Julián Centella.

Muchachita de Montmartre,
como olvidar que te he querido?

"Muchachita de Montmartre", José Antonio Saldías y
Osvaldo Fresedo

Montmartre, tan parisino,
sueño de juventud...
Quién te hizo tan argentino,
con tu molino, con tu faubourg?

"A Mortmartre", María Esther Podestá

Pianté de Puente Alsina para Montmartre
con tres cortes de tango sos millonario...
Morocho y argentino? ¡Rey de París!

"¡Araca, París!", Carlos Lenzi y Ramón Collazo

---

[14] Luis Adolfo Sierra: ob. cit., pág. 10.

Silencio en la noche! Ya todo está en calma!
Y al grito de guerra los hombres se matan
Cubriendo de sangre los campos de Francia.
"Silencio", Alfredo Le Pera y Carlos Gardel,
Horacio Pettorosi

Mamuasel Ivonne era una pebeta
que en el barrio posta del Viejo Montmartre,
con su pinta brava de alegre griseta,
animó las fiestas de Les Quatre Arts.
Era la papusa del barrio Latino
Que supo a los puntos del verso inspirar.
"Madame Ivonne", Enrique Cadícamo y
Eduardo Pereyra

Mimí Pinsón,
aún te busco por las calles de París
"Mimí Pinsón", José Rótulo y Aquiles Roggero

París,
era oscura y cantaba su tango feliz
sin pensar, pobrecita, que el viejo París
se alimentaba con el breve
fin brutal de una magnolia entre la nieve.
"Margó", Homero Expósito y Armando Pontier

Yo se que aún te acuerdas del barrio perdido,
de aquel Buenos Aires que nos vio partir,
que en tus labios fríos aún tiemblan los tangos
que en París cantabas antes de morir…
"La que murió en París",
Héctor Pedro Blomberg y Enrique Maciel

Mezcla rara de Museta y de Mimí
con caricias de Rodolfo y de Schaunard,
era la flor de París
que un sueño de novela trajo al arrabal.
"Griseta", José González Castillo y Enrique Delfino

Hoy, París y Buenos Aires son dos ciudades modernas con posibilidades y problemas distintos a los de 1920 o 1930. París ha perdido el magnetismo que atraía a todos aquellos que creían que tenían algo nuevo que decir. En Buenos Aires nadie espera encontrarse con una griseta. Las costureritas criollas se han ido, no existen. En estas condiciones, es casi imposible escribir versos con románticas fragancias de amores idos o venidos desde el boulevard. Hasta los bulevares han desaparecido, fagocitados por el tráfico urbano.

París fue de gran importancia para Buenos Aires, el Tango y los argentinos. Posiblemente sin que los parisinos tengan conciencia de ello. La importancia no está en el hecho que nuestros ricos usaron a París para educarse, divertirse y bailar tangos: eso que es verdad, pero que fue deformado y adobado, se convirtió en *El Mito del Tango en París*. La verdad está más cerca de lo que Cadícamo escribió en "Madame Ivonne", eso de *"que supo a los puntos del verso inspirar"*. Muchos de nuestros poetas, ni siquiera visitaron París, no tuvieron necesidad, lo imaginaron. Las ideas musicales y poéticas, que dieron nueva vida al Tango Canción, en su mayoría, se soñaron y crearon en Buenos Aires. Pero como en el caso de "Madame Ivonne", París supo *a los puntos del verso y la música inspirar.*

BIBLIOGRAFÍA

Alemann, Roberto T. (1997): *Breve Historia de la Política Económica Argentina*, Buenos Aires, Editorial Claridad.

Assunçao, Fernando O. (1984): *El Tango y sus circunstancias,* Buenos Aires, Editorial El Ateneo.

Aretz, Isabel (1980): *Síntesis de la etnomúsica en América Latina,* Caracas, Monte Ávila Editores.

Ayestarán, Lauro (1967): *El folklore musical Uruguayo*, Montevideo, Arca Editorial SRL.

Azzi, María Susana, Collier, Simón, (2000): *Tango: Astor Piazzolla,* New York, Oxford University Press.

Bates, Héctor y Luis (1936): *Historia del Tango*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Financiera.

Baily, Samuel L. (1999): *Inmigrantes en la Tierra Prometida,* Nueva York, Cornell University Press.

Benarós, León (1994): *Mirador de Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

Borges, Jorge Luis (1974): *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé Editores S.A.

Botana, Natalio R. (1977): *El Orden Conservador*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Bra, Gerardo (1982): *La Organización negra*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

Briand, René (1972): *Crónicas del Tango Alegre*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Cadícamo, Enrique (1969): *Café de Camareras*, Buenos Aires, Editorial Acleon.

-------. (1975): *La Historia del Tango en París*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

Campobassi, José (1975): *Sarmiento y su Época*, Buenos Aires, Editorial Losada S.A.

-------. (1980): *Mitre y su Época*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
Camps, Pompeyo (1976): *Tango y Ragtime*, Buenos Aires, Servicio Cultural de los Estados Unidos de América.
Canaro, Francisco (1999): *Mis Memorias*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
Carámbula, Rubén (1995): *El Candombe*, Buenos Aires, Ediciones el Sol SRL.
Cárdenas, Daniel (1997): *Apuntes de Tango*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
Carpentier, Alejo (2001): *Música en Cuba*, Minneapolis, University Minnesota Press.
Carreterro, Andrés (1995): *Prostitución en Buenos Aires,* Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
Casadevall, Domingo (1957): *El Tema de la Mala Vida en el Teatro Nacional*, Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft Limitada.
-------. (1968): *Buenos Aires, Arrabal, Sainete, Tango*. Compañía General Fabril Editora.
Courlander, Harold (1996): *El Tesoro del Folklore Afro-Americano*, Nueva York, Marlowe & Co.
Cozarinsky, Edgardo (2004): *El Rufián Moldavo*, Buenos Aires, Emecé Editores.
Cunard, Nancy (1933): *Negro, una Antología*, Londres, Editorial Continuum.
Chernoff, John Miller (1979): *Ritmos Africanos, Sensibilidad Africana*, Chicago, University of Chicago Press.
de Lara, Tomás - Roncetti de Panti, Inés Leonilda (1981): *El Tema del Tango en la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Secretaria de Cultura de la Nación.
De Marco, Miguel Ángel (1998): *Bartolomé Mitre*, Buenos Aires, Editorial Planeta Argentina.
D'Angelo, Oscar (1998): *Tango Magia y Realidad*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
Dinzel, Rodolfo (1994): *El Tango una Danza*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

Di Tella, Torcuato S. (1998): *Historia Social de la Argentina Contemporánea,* Buenos Aires, Editorial Troquel S.A.
Dorfman, Adolfo (1970): *Historia de la Industria Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Solar S.A.
Eichelbaum, Edmundo (1985): *Carlos Gardel*, Buenos Aires, Editorial Javier Vergara S.A.
Eltzbacher, Paul (2004): *Los Grandes Anarquistas*, Mineola, New York, Dover Publications Inc.
Ferrari, Gustavo - Gallo, Ezequiel (1980): *La Argentina del Ochenta al Centenario*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
Ferrer, Horacio (1980): *El Libro del Tango - Arte Popular de Buenos Aires*, Buenos Aires, Antonio Tersol Editor
Fotheringham, Ignacio (1994): *La Vida de un Soldado*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación.
Fray Mocho (José S. Álvarez) (1967): *Memorias de un Vigilante*, Buenos Aires, Librería del Colegio.
Frigerio, Alejandro (2000): *Cultura Negra en el Cono Sur*, Buenos Aires, Ediciones de la Universidad Católica Argentina.
García, Juan Agustín (1986): *La Ciudad Indiana*, Buenos Aires, Hyspamérica Ediciones Argentinas.
García Costa, Víctor (1997): *Alfredo Palacios, una Biografía*, Buenos Aires, Editorial Planeta Argentina.
García Jiménez, Francisco (1968): *Estampas de Tango*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor.
García Morillo, Roberto (1984): *Estudios sobre Música Argentina*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación.
Gasió, Guillermo (1999): *Jean Richepin y el Tango Argentino en París*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
Gesualdo, Vicente (1961): *Historia de la música en la argentina*, Buenos Aires, Editorial Beta.
------. (1998): *Historia de la música en la argentina*, Buenos Aires, Editorial Claridad.
Gobello, José (1976): *Conversando Tangos*, Buenos Aires, A. Peña Lillo Editor SA.

------. (1980): *Crónica General del Tango*, Buenos Aires, Editorial Fraterna.
------. (1994): *Nuevo Diccionario Lunfardo*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
------. (1996): *Aproximación al Lunfardo*, Buenos Aires, Ediciones de la Universidad Católica.
------. (1996): *La Deslupanarización del Tango*, Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo.
------. (1997): *Letras de Tango*, Buenos Aires, Ediciones Centro Editor.
------. (1999): *Breve Historia Crítica del Tango*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
Göttling, Jorge (1998): *Tango Melancólico Testigo*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
Guérin, Daniel (2003): *El Anarquismo*, Buenos Aires, Anarres.
Guy, Donna J. (1991): *Sex and Danger in Buenos Aires*, Nebraska, University of Nebraska Pres.
Howe, Stephen (1998): *Afrocentrism*, London, Editorial Verso.
Humbert, Béatrice (2000): *El Tango en París de 1907 a 1920. El Tango Nómade*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
Kingman, Daniel (1979): *American music; a panorama*, New York, Schirmer Books.
Lamas, Hugo - Binda, Enrique (1998): *El Tango en la Sociedad Porteña 1880-1920*, Buenos Aires, Ediciones Héctor Lucci.
Levene, Ricardo (1970): *El Genio Político de San Martín*, Buenos Aires, Ediciones De Palma.
Lewin, Boleslao (1983): *Cómo fue la inmigración judía en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra.
Lindemann, Albert S. (1983): *A History of European Socialism*, New Haven, Yale University Press.
López, Lucio V. (1939): *La Gran Aldea*, Buenos Aires, Editorial Albatros.
Luna, Félix (1989): *Soy Roca*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
Lynch, Ventura R. (1953): *Folklore Bonaerense*, Buenos Aires, Lajouan.

Mannix, Daniel P. - Cowley, M. (1968): *Historia de la Trata de Negros*, Madrid, Alianza Editorial.

Marambio Catán, Carlos (1973): *60 Años de Tango*, Buenos Aires, Editorial Freeland.

Matamoro, Blas (1971): *Historia del Tango*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

McMillan, James (2003): *Modern France*, New York, Oxford University Press.

Meister, Barbara (1980): *Nineteenth Century French Song*, Indiana, Indiana University Press.

Molinari, Diego Luis (1944): *La trata de Negros*, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Económicas.

Natale, Oscar (1984): *Buenos Aires, negros y tangos*, Buenos Aires, Peña Lillo Editor.

Nau-Klapwijk, Nicole (2000): *Tango un baile bien Porteño*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

Noske, Frits (1970): *French Song from Berlioz to Duparc*, Mineola, New York, Dover Publications Inc.

Novati, Jorge - Cuello, Inés (1980): *Antología del Tango Rioplatense*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

Ortiz Oderigo, Néstor R. (1964): *Rostros de Bronce, Músicos Negros de ayer y de hoy,* Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora SA.

-------. (1974): *Aspectos de la Cultura Africana en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra.

Oddone, Jacinto (1934): *Historia del Socialismo Argentino*, Buenos Aires, Editorial La Vanguardia.

-------. (1949): *Gremialismo Proletario Argentino*, Buenos Aires, Editorial La Vanguardia.

Ordaz, Luis (1997): *El Tango en la Escena Nacional*, Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo.

Picotti C., Dina V. (1998): *La presencia Africana en nuestra identidad*, Buenos Aires, Ediciones Sol SRL.

Puccia, Enrique H. (1990): *Intimidades de Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

-------. (1997): *El Buenos Aires de Ángel G. Villoldo, 1860-1919*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
-------. (2000): *Historia del Carnaval Porteño*, Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo.
Pujol, Sergio (1999): *Historia del Baile*, Buenos Aires, Emecé Editores S.A.
Rock, David (2001): *La Derecha Argentina*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor.
Rodríguez Mola, Ricardo (2001): *Racismo y esclavitud: páginas de un modelo.* Dina V. Picotti, Buenos Aires, Ediciones de América Latina.
Romero, José Luis (1987): *Las Ideas en la Argentina del Siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Nuevo País.
Rossi, Vicente (1958): *Cosas de Negros*, Buenos Aires, Librería Hachette SA.
Salas, Horacio (1995): *El Tango*, Buenos Aires, Editorial Planeta Argentina SAIC.
Sarmiento, Domingo Faustino (1981): *Viajes*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano
Scobie, James R. (1986): *Buenos Aires*, del centro a los barrios. Buenos Aires, Ediciones Solar, SA.
Selles, Roberto (1998): *El Origen del Tango*, Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo.
Sierra, Luis Adolfo (1966): *Historia de la Orquesta Típica*, Buenos Aires, A. Peña Lillo SA.
-------. (1987): *El Tango Romanza*, Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo.
Solomianski, Alejandro (2003): *Identidades Secretas: la Negritud Argentina*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
Stilman, Eduardo (1965): *Historia del Tango*, Buenos Aires, Editorial Brújula.
Studer, Elena F.S. de (1984): *La Trata de Negros en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Libros de Hispanoamérica.
Tallón, José Sebastián (1959): *El Tango en su etapa de música prohibida*, Buenos Aires, Instituto Amigos del Libro Argentino.

Thompson, Robert Farris (2005): *The Art History of Love*, New York, Panteón Books.
Vazeilles, José (1967): *Los Socialistas Argentinos*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez SA.
Vega, Carlos (1944): *Panorama de la Música Popular Argentina*, Buenos Aires, Editorial Losada SA.
Villarroel, Luis (1957): *Tango Folklore de Buenos Aires*, Buenos Aires, Ideagraf Editores.
Vincente, Isabel (2005): *Bodies and Souls*, New York, Harper Perennial.
Walter, Richard J. (1993): *Politics and Urban Growth in Buenos Aires 1910-1942*, New York, Cambridge University Press.
Weber, Eugen (1971): *A Modern History of Europe*, London, Robert Hale & Company.
-------. (1972): *Europe since 1715*, New York, W.W. Norton & Company, Inc.
Wilde, José Antonio (1944): *Buenos Aires desde setenta años atrás*, Buenos Aires, W. M. Jackson Inc.
Wilkes, Josue Teofilo - Guerrero Cárpena, Ismael (1946): *Formas Musicales Rioplatenses*, Buenos Aires, Publicaciones Estudios Hispanos.
Wiser, William (2000): *The Twilight Years*, París in the 1930s, New York, Carroll & Graf Publishers, Inc.
Yunque, Álvaro, (1961): *La Poesía Dialectal Porteña*, Buenos Aires, A. Peña Lillo.
Zalco, Nardo (2001): *París/Buenos Aires, un siglo de tango*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Afrocentrísmo, 27
Aguirre, Julián, 67, 89
Aín, Casimiro, 84
Al Jolson, 25
alemanes, 77
Alsina, Adolfo, 54
Anarquistas, 65
Anido, María Luisa, 31
Antología del Tango Rioplatense, 23
Argentina, 13
argot, 76
Arolas, 30
Asamblea General Constituyente de 1813, 18
Aspiazu, Eusebio, 29
Bahía Blanca, 89
Barcelona, 40
Barreda, Rafael, 22
Bates, Héctor y Luis, 36, 45, 61, 68, 73
Beethoven, 28
Benarós, León, 52
Berges, Augusta, 40, 41
Bevilacqua, Alfredo, 30, 52
Bialet Massé, Juan, 81
Binda, Enrique, 30, 33, 48, 65, 66, 71, 72
Borges, Jorge Luis, 45, 75
Brasil, 19, 42
Browning, 28
Buenos Aires, 20, 21, 22, 24, 33, 37, 38, 40, 53, 82
Bunge, Augusto, 81
Cabaret, 53
Cadícamo, Enrique, 92, 93, 94
cafishios, 57, 58, 62
Cambaceres, Eugenio, 54
Campoamor, Manuel, 52, 66
Canaro, Francisco, 47, 48, 69, 70, 86
Candombe, 23, 34, 35, 36
candombes, 20
Cantor, Eddie, 25
Caras y Caretas, 22, 23, 84
Cárdenas, Daniel, 39
Carella, Tulio, 75
Carlés, Manuel, 71
Carpentier, Alejo, 36
Carretero, 46
Casa Tagini, 40
Caseros, 20
Casimiro, el mítico negro, 29
Castillo, Alberto, 35
Castro, Juan José, 30
Cepeda, 20

Chevallier, Maurice, 88
Christy's Minstrels, 24, 25
Ciudad de Río de Janeiro, 77
Cobián, Juan Carlos, 88, 89, 90, 92
Coluccio, Félix, 11
conventillos, 71
Cooper, Artemio, 75
cosa de negros, 13
Cosas de Negros, 62
criollos, 29
Cuello, Inés, 23, 52
Cunard, Nancy, 27
D'Angelo, Oscar, 13
Darwin, Carlos, 20
de Álzaga, Don Martín, 16
De Caro, Francisco, 70, 92
De la Torre, Lisandro, 79
de las Casas, Bartolomé, 14
de Liniers, Santiago, 77
De Marchi, Antonio, 68, 69, 70
de Mendoza, Don Pedro, 45
de Rosas, Juan Manuel, 20, 46, 54
de San Martín, General José
  Francisco, 17, 19
Debussy, Claudio, 87
Del Valle Iberlucea, Enrique, 81
Delfino, Enrique, 88, 89, 90, 92, 94
Demare, Lucio, 35, 92
Diario *Crítica*, 9, 59
Domecq García, Manuel
  contraalmirante, 71
Dopolavoro, 71
Drácula, conde, 53
Drangosch, Ernesto, 89
Ducasse, Francisco, 84
Duparc, Henri, 87
Editorial Pierre Baetz, 66
Eiffel, Alejandro Gustavo, 81
El candombe argentino, 36
el Caribe, 37
El Choclo, 66, 74
el cólera, 21
El Entrerriano, 31, 32, 52, 66
El Negro Schicoba, 22
el ombligazo, 35
el padre protector, 20
El Refrigerador, 77
El Restaurador de las Leyes, 20, 46
El Rufián Moldavo, 57
Faraones negros de Egipto", 28
El Sainete Criollo, 53
El Tango, 51
Emmet, Dan, 24
Enrique IV de Navarra, 73
España, 14
Eusebio y Biguá, 20
Exhibición Universal de 1889, 82
Ezcurra, Encarnación, 20
Fauré, Gabriel, 87
federales, 19
Ferrer, Horacio, 66, 72
Ferry, Jules, 80
Firpo, Roberto, 30, 48
Flores, Celedonio, 64
Foppa, Tito Livio, 73, 74
Forlet, Monsieur Luis, 40
Foster, Stephen, 24
Fotheringham, General Ignacio, 37
Francés, 76
Francia, 51, 80

Fray Mocho, 84
Fresedo, 70, 92
Gambetta, León, 80
García Jiménez, Francisco, 22, 41
García, Juan Agustín, 15
Gardel, Carlitos, 11, 88
Gath y Chávez, 67
Gauchito Gil, 11
Geroni Flores, Carlos V., 84
Gershwin, Jorge, 89
Gesualdo, Vicente, 22, 23, 24
Gianneo, Luis, 89
Giménez, Ángel, 59
Gobbi, Alfredo, 67
Gobello, José, 7, 10, 21, 31, 37, 41, 49, 51, 62, 64, 68, 69, 82, 90
González, Joaquín V., 81
Gordon, Tíbor, 11
Guerra de la Triple Alianza, 20, 29
Güiraldes, Ricardo, 66, 68, 91
habanera, 13, 36, 37
Hamilton, Alexander, 28
Hansen, 30
Harding, Warren, 28
Harrods, 67
Herrera, Carlos, 67, 84
Humbert, Béatrice, 75
Ibarguren, Carlos, 53, 73
Iglesia Católica, 14, 62
Ingenieros, José, 81
Inglaterra, 78, 80
Ingleses, 78
Italianos, 33
Jackson, Andrew, 28
Jaurés, Jean, 80
Jefferson, Thomas, 28
la "Ciudad Indiana, 15
La Argentina, 22
La Bella Chelito (Consuelo Portella Audet), 40
La Bella Otero (Carolina Otero), 40
la Boca, 21, 42, 46
La cuenca del Plata, 15
La Difunta Correa, 11
La Fornarina (Consuelo Vello Cano), 40
la fragata-escuela "Sarmiento", 66
La Goya (Aurora M. Jauffret), 40
la Gran Aldea, 33, 46
la Guardia Republicana, 66
la Guerra Civil, 25
La guerra con Brasil, 19
la Ley 1.420, 80
la Milonga, 32
La Mistinguet, 88
La Paloma, 47
la piqueta mazorquera, 20
La Primera Junta de 1810, 17
la prostitución, 46, 47, 49, 53, 56, 57, 58, 59, 60
la Reina del Plata, 46
La Tercera República, 80
Lamas y Binda, 33, 72
Lamas, Hugo, 30, 33, 48, 65, 66, 71
Larreta, Enrique, 53, 86
Las Academias, 84, 85
Las Exposiciones Rurales de Palermo, 78
Ley 4.144, de Residencia, 59, 81
Ley de Profilaxis, 59

Ley Sáenz Peña, 81
Liga Patriótica Argentina, 71
Lincoln, Abrahan, 28
Lomuto, 70
Londres, Albert, 46
López Buchardo, 66
Lorenzo Palacios, Alfredo, 59, 81
los "café con leche", 32
los faraones negros del Tango, 28
Los Gauchos Judíos, 55
Los Gobbi o Los Campos, 67
Los mulatos, 19
los Negros y el Tango, 26
los negros, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 29, 34
Los Porteños, 25
los Tangos Cupleteros, 39
los vagos y mal entretenidos, 23, 37
Lugones, Leopoldo, 26, 53, 63, 73, 81, 86, 90
Lynch, Ventura R., 41, 42
Machado, el pardo, 29
MacKay, German, 22
Madre María, 11
Maglio, Juan "Pacho", 47, 52, 68, 71
Mago de Oz, 12
Mansfield, Lord, 17
marineros cubanos, 37
marineros yanquis, 37
Martínez, Ubaldo, 60
Matamoro, Blas, 61
mazurca, 13, 37
Méline, Félix Jules, 79
Meller, Raquel (Francisca Marqués), 40
Mendizábal, Anselmo Rosendo, 31, 32, 52
Milonga, 32, 34, 36, 37, 41, 42, 43
Milonguita, 40, 90
Mito del origen negro del Tango, 23
Mitre, Bartolito, 64
Mitre, General don Bartolomé, 49, 54, 58, 77
Monteagudo, Bernardo, 19
Montevideana, 26
Montevideo, 15, 24, 36, 37, 89
Mora, Joaquín, 92
Moreau de Justo, Alicia, 59, 76
música prohibida, 61
Mussolini, 71
Novati, Jorge, 23, 52
Palacios, Alfredo, 59, 81
Palazuelos, José María, 22
Paraguay, 20, 21
París, 33, 57, 66, 68, 69, 73, 75, 77, 79, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 90, 91, 92, 93, 94
Parravicini, Florencio, 40
Partido Socialista, 76
Pasatiempo, 40
Pascual Contursi, 41, 53, 90
Pastora Imperio, 40
Pavón, 20
Pepita Avellaneda (Josefa Calatti), 40
Pequeño Larousse Ilustrado, 79
Peringundines, 51, 61, 67
Phillips, Harold, 30
Piana, Sebastián, 34, 35, 89
Piazzolla, Astor, 10, 60
Pigüé, 89

Piquer, Conchita, 40
Plaza de Mayo, 21
Pompeyo Camps, 13, 33
Por la Ley Palacios, 56
porque es prohibido, 61
Porteña, 26, 38, 70
Porteño, 22, 25, 77
Portugués, 13
Portuguesa, 14
Portugueses, 11, 14
Posadas, Carlos, 30, 31
Posadas, Manuel, 30
prohibido, 61, 64, 66, 67, 73
prostíbulos, 47, 48, 51, 54, 56, 57, 58, 59
Prudencio Aragón, 30
Puccia, Enrique H., 24, 40, 68, 73, 74
Pugliese, Osvaldo, 48, 65
Ramos Mejía, el pardo Sebastián, 29
Ravel, Mauricio, 82, 89
Registro de Prostitutas, 47
Restaurador de las Leyes, 20, 46
Revolución Industrial, 78
Rey Sebastián de Portugal, 11
Richepin, Jean, 62, 84, 85, 86, 91
Río de la Plata, 13, 15, 16
Rioplatense, 26
Rivadavia, Bernardino, 19
Roca, General Julio A., 54, 68, 69, 90
Rodríguez Larreta, 73
Rodríguez Ocampo, Manuel, 59
Rodríguez, Flora H., 67
Rogers, Joel Augustus, 28
Rojas, Miguel, 22, 24
Romero, el negro Pablo, 29
Rosario, 56
Rossi, Tino, 88
Sablon, Jean, 88
Saborido, Enrique, 52, 66, 67, 72, 84
Salgán, Horacio, 10, 92
San Telmo, 21
Sánchez, Florencio, 38
Santa Cruz, Domingo, 29
Santa Cruz, José, 29
Santa María de los Buenos Aires, 45
Sarmiento, Domingo Faustino, 24, 54, 55
Sarmiento, Dominguito, 64
Scobie, James R., 33
Segovia, Ricardo, 52
Sierra, Luis Adolfo, 88, 90, 91, 92
Sierra, Pancho, 11
Simarra, Bernabé, 84, 86
Sinforoso, el mulato, 29
Sirio-Libaneses, 77
Socialistas, 50, 55, 59, 65, 80
Sociedad Sportiva Argentina, 67, 69, 70
Souza, John Philip, 66
Spósito, Genaro, 30, 67
Suárez Campos, Luis, 30
Swany, 25
Tallón, José Sebastián, 45, 61
Tallón, Juan Sebastián, 45
Tango Canción, 41, 90, 91, 94
tango cupletero, 39, 41
Tango Romanza, 53, 88, 91
Tango y Ragtime, 13, 33, 34

Teatro y Circo Rioplatense, 25
Tellier, Carlos, 77, 78, 79, 91
Thelma, Linda (Hermelinda Spinelli), 40
Theodora, Emperatriz, 58
Thompson, Robert Farris, 13, 26, 27, 28, 37
Thompson, Ruperto L., 29
Tranchant, Jean, 88
Trinquetes, 61, 67
Troilo, Aníbal, 55, 60
Ugarte, Manuel, 81
Unión Cívica Radical, 87
unitarios, 19, 20
Uriburu, General José Félix, 59
Uruguay, 13, 59
Valentino, Rodolfo, 86
Vals, 39
Vega, Carlos, 23, 38, 43
Vicente Rossi, 40, 41, 66, 67, 68, 73, 74
Villoldo, Ángel G., 38, 62, 63
Wilberforce, William, 18
Williams, Alberto, 89
Ysaÿe, Eugëne, 30
Zapata, Emiliano, 11
Zazá, Teresita (Maria Teresa Marjal), 40
Zola, 85
Zwi Migdal, 55, 56, 58, 59

ÍNDICE

Prólogo, *por José Gobello* 9

Introducción 11

El tango afro 13
Los negros en el Río de la Plata 13
Los negros en el espectáculo 22
Ritmo, candombe, coreografía y otras yerbas 32

El tango prostibulario 45

El tango proscripto 61

El tango en París 75

Bibliografía 95

Índice onomástico 103

Este libro se terminó de imprimir, en el mes de julio de 2008,
en **Mitre & Salvay**, Heredia 2952, Sarandí, Provincia de Buenos Aires,
República Argentina.

La bibliografía del tango promete ser infinita. Comenzó, tal vez, con el artículo de "Viejo Tanguero" publicado en 1913 en *Crítica* de Botana y, por cierto, aún no ha concluido; aunque podría decirse que en todo este largo lapso no hizo más que llover sobre mojado. Si bien se mira, acerca del tango se dice poco y se repite mucho. Desde hace décadas seguimos leyendo las mismas cosas que no siempre están escritas en el mejor estilo. A veces piensa uno que el tango tiene derecho a que se lo estudie con pensamiento original y se lo explique con prosa clara y si es posible elegante. Una y otra cosa se encontrarán en este volumen que le consagra alguien que es a la vez músico y pensador. No siempre los músicos han escrito sobre sus propias experiencias que, cualesquiera fueren sus méritos, siempre resultan enriquecedoras. Lo hace ahora Mario Broeders y su trabajo, si no suple la carencia, la disminuye, sí, notablemente.

Del Prólogo de José Gobello



